Oesterreichis... kunst im 19. jahrhundert

Digitized by Google

Digitized by Google

DESTERREICHISCHE KUNST 1800–1848

VON LUDWIG HEVESI

E. A. SEEMANN
LEIPZIG

BERKELEY
LIBRARY
UNIVERSITY OF
CALIFORNIA

Zur Einführung

Diese Geschichte der modernen Kunst ist die erste ihrer Art; bisher wa nur einzelne Zweige oder einzelne Länder in den Kreis der historisch Darstellung gezogen.

Der ganze Stoff ist nach Ländern zerlegt worden, weil sich so am ehes die Möglichkeit gab, für jeden Band einen besonderen Sachkenner zu finden, das, was er schildert, zum größeren Teile wenigstens miterlebt hat oder aus Zeugnissen seiner Umgebung schöpfen konnte. So wird z. B. Ungarn Gabor Térey, Skandinavien Jens Thiis, Deutsche Malerei Fritz v. Ostini bearbeiten.

Wie schon die ersten Bände erweisen möchten, soll diese Geschichte modernen Kunst weniger Meinungen als Tatsachen, weniger Geistesblitze als Belehrung spenden. Dementsprechend ist der Rahmen des Unternehmens gezog 14 Bände von etwa 160 Seiten, jeder mit 100—150 Abbildungen, jeder einzeln 3 bis 4 Mark käuflich. Die Ausgabe der Bände wird sich auf drei Jahre vertei

Leipzig, Weihnachten 1902

E. A. Seemann

Digitized by Google

Geschichte der modernen Kunst

II

Oesterreich 1800—1848

Digitized by Google

Oesterreichische Kunst

im 19. Jahrhundert

Von

Ludwig Hevesi

Erster Teil: 1800—1848

Leipzig
Verlag von E. A. Seemann
1903

Digitized by Google

LOAN STACK

Alle Rechte vorbehalten.

Leipzig
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.

Digitized by Google

N6807
H46
v.1

Aus dem Bacchusfries am Wiener Burgtheater von R. Weyr.

Vorwort

Die Geschichte der österreichischen Kunst im 19. Jahrhundert zu schreiben, ist noch immer schwerer, als es wohl aussieht. Der Stoff liegt weitschichtig und ungesichtet umher, manches Wichtige ist überhaupt nicht aufzutreiben. Die Nachrichten sind zum Teil unverläßlich, immer lückenhaft, mitunter fehlen sie ganz. Hierin ist das Jahrhundert die natürliche Fortsetzung seines Vorgängers. Im 18. Jahrhundert tappt der österreichische Kunstforscher auch jetzt noch ratlos umher und weiß nicht einmal, wer diesen oder jenen schönsten Palast der Wienerstadt erbaut hat. Die Bauherren sind nicht minder stumm als die Chronisten. In den Briefen des berühmten Feldmarschalls Daun ist der Bau seines Prachtpalastes auf der Freiung (jetzt Kinsky) mit keiner Silbe erwähnt. Und auch das 19. Jahrhundert war in solchem Schweigen groß. Wie spärlich sind nur die Nachrichten über jene großartige Weltausstellung, die Wiener Kongreß hieß. Erst die jüngste Memoirenlitteratur hat die Farben dieses Bildes einigermaßen lebendiger pointiert. In der ganzen ersten Hälfte des Jahrhunderts herrscht ein unkritisches Hörensagen, in mehr wortreicher als sachlicher Fassung. Dann beginnt jene eine unerschöpfliche Quelle zu sprudeln, Wurzbachs biographisches Lexikon. Dieser Mann war eine Akademie, sein Buch ist eine Bibliothek, die allerdings auch kritisch benutzt sein will. Ueber die Wiener Malerei hat der Direktor der kaiserlichen Gemäldegalerie, August Schaeffer, in dem Text zu seinem Galeriewerk viel schätzbare Einzelheiten beigesteuert. Ueber älteres Kunstgewerbe ist von den Männern des Oesterreichischen Museums geschrieben. Diese Quellen, sowie die Fachzeitschriften der Zeit, sind heute selbstverständlich. Meine Hauptquelle war freilich das eigene Erlebnis während eines

Digitized by Google

halben Jahrhunderts, das unter anderem zahlreiche posthume und retrospektive Ausstellungen brachte, auch in den Hauptstädten der verschiedenen Kronländer. Das Werden Neu-Wiens habe ich selbst miterlebt, erst als Zuschauer, dann als Kritiker. Dem persönlichen Verkehr mit den bedeutendsten Künstlern danke ich manchen Einblick in die Heimlichkeiten der Entwicklung. Zur Herbeiführung der neueren und neuesten Wendungen habe ich dann auch das Meine nach Kräften beigetragen. Die Versuchung, ein Gesamtbild dieses Verlaufes zu entwerfen, lag mir von jeher nahe. Ich wurde auch wiederholt darum angegangen. Im Jubeljahre 1898 mußte ich sogar mehr als eine kunstgeschichtliche Skizze der Zeit Kaiser Franz Josefs schreiben. Am ausführlichsten geschah dies in dem von J. Schnitzer herausgegebenen Kolossalwerk: „Franz Josef I. und seine Zeit", in dessen mächtigen Folianten der Leser die lohnendsten Entdeckungsreisen machen kann. Von einer solchen Reise brachte der Verleger dieses Buches meinen kunstgeschichtlichen Abriß heim. Wenn dieser Torso, meinte er, entsprechend ausgestaltet und um das erste Halbjahrhundert ergänzt würde, hätte man endlich die langentbehrte österreichische Kunstgeschichte des abgelaufenen Jahrhunderts. Ich ließ mich bestimmen, Herr Schnitzer stellte mit einem Entgegenkommen, für das ich ihm hier noch ausdrücklich meinen Dank ausspreche, jenen Torso zur Verfügung — der nun freilich etwas ganz anderes geworden ist — und so kam das Buch zu stande. Seine Grenzen hatten wir uns ursprünglich eng genug gesteckt, aber der Reichtum des Stoffes sprengte sie, das Buch wuchs auf sein Doppeltes. Trotzdem betrachte ich es wiederum nur als Versuch, als farbige Kompositionsskizze. Vielleicht wird eine nächste Auflage schon als Gemälde anzusprechen sein. Einstweilen sind die Unvollkommenheiten des Buches hoffentlich nicht so schlimm, daß sie es untauglich machten, als Wegweiser in einer bisher pfadlosen Gegend der modernen Kunstgeschichte zu dienen.

Wien, 16. Oktober 1902

Ludwig Hevesi

Ein ausführliches Register steht am Schlusse des zweiten Bandes

Digitized by Google

I.

Die akademische Zeit

Digitized by Google

Abb. 1. Peter Fendi: Der Amazonen-Sarkophag. Oelgemälde.
Original in der kaiserl. Gemälde-Galerie in Wien.

Die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts ist in Oesterreich keine glänzende Kunstepoche. Der damalige Zustand glich einem grauen Winterschlaf nach dem langen bunten Sommer des 18. Jahrhunderts. Zweimal allerdings hat sich die österreichische Kunst in diesem Schlafe auf die andere Seite gewandt; das waren die Wendungen zum Klassizismus und zur Romantik. Die Anläße kamen natürlich von außen und auch die leitenden Männer waren zum Teil Ausländer. An Talenten fehlt es zwar in Oesterreich nie, dazu ist der Stamm zu fruchtbar und seine Kunstinstinkte haben immer zu seinem besten Nationalvermögen gehört; aber erst hatte die Zeit keine Zeit für die Kunst, und dann hatte sie kein Geld. Das erste Jahrzehnt berechnete nur Kriegskosten, 1811 kam der Staatsbankerott, 1814 der kostspielige Wiener Kongreß und dann die große Sparschule des Kaisers Franz. Zwei Denkmäler und eine Anzahl öffentlicher Nutzbauten, das ist die gesamte „große" Kunst dieses halben Jahrhunderts. Nicht als ob es in den oberen Sphären an Kunstsinn gefehlt hätte. Kaiser Franz sparte nicht, wenn es galt Kaiser Josef ein Denkmal zu setzen oder auf der Reise in Rom Canovas Theseus zu erwerben; er hatte auch seine besondere Vorliebe für einzelne Künstler, z. B. den Landschaftsmaler Rebell, und ließ sich gelegentlich von J. N. Schödlberger eigens einen großen Traumfall malen. Erzherzog Karl sammelte für die vom Herzog Albert von Sachsen-Teschen ererbte Albertina fleißig weiter und öffnete diese herrliche Kupferstichsammlung 1822 dem Publikum. Erzherzog Josef ließ sich von seinem Kammermaler Karl Ruß viele Scenen aus der vaterländischen Geschichte malen. Auch an hochadeliger Protektion fehlte es den bildenden Künstlern so wenig als den großen Tonmeistern der Haydn-Mozart-Beethoven-Zeit. Die Grafen Lamberg, Sinzendorf, Fries, Rudolf Czernin, die Fürsten Kaunitz, Schwarzenberg, Esterhazy, Adam Czartoryski u. a. gaben, wie der Hof ja auch, Stipendien für römische Aufenthalte, hielten sich auch wohl Kammermaler und Galeriedirektoren. Die Bildniskunst

Digitized by Google

erlebte sogar noch unter Kaiser Franz eine familienhaft stille Blüte, die Miniaturmalerei entwickelte sich glänzend, das Wiener Porzellan erlebte sein Glück und Ende. Im Grunde aber war doch die Wiener Akademie der bildenden Künste die festeste Burg für alles, was künstlerische Ueberlieferung hieß, stellenweise sogar für Fortsetzung und Fortschritt.

Sie selbst war eine Schöpfung der schöpferischen Barockkaiser Leopold I. (1698) und Karl VI. (1726) und seit ihrer zentralistischen Neugestaltung durch Maria Theresia ein Sammelbecken aller Kunstbegabung oder wenigstens dessen, was von Staatswegen die Qualifikation als solche genoß. Daß die Hochburg auch Zwingburg wurde, war nicht zu vermeiden; Akademien sind immer akademisch. In ihrer Art aber genoß sie einen Weltruf, namentlich seitdem Füger sie aus der Enge der alten Universität in der „unteren Bäckerstraße" in den geräumigen Annenhof, ein ehemaliges Jesuiten-Probehaus in der akademisch berühmten Annagasse, verlegt hatte. So manche Lehrsäle sollen da sogar weit verwendbarer gewesen sein, als in der jetzigen Akademie, dem typischen Hausenpalaste. Kaiser Josef selbst und die erzherzoglichen Herrschaften sprachen gelegentlich im Annenhofe vor. Und Hans Veit Schnorr von Carolsfeld schreibt: „Den Ruf, den die Wiener Akademie hat, verdient sie mit vollem Recht. Es kann keine Anstalt leicht besser für die Bildung des studierenden Künstlers eingerichtet sein. Die schön erleuchteten Säle, die große Anzahl der emsigen Zeichner, die thätigen Professoren, alles dies ladet unwiderstehlich ein. Daß die Einrichtung der Akademie fast ganz Fügers Werk sei, erzählte man mir mit vieler Wärme, und mit welcher Klugheit und Würde er jede Gelegenheit, mit Kaiser Josef zu sprechen, benutzt." Mit Augen von heute betrachtet, hatte freilich selbst solche Gunst der Verhältnisse vor allem einen akademisch-bureaukratischen Geschmack. Die Titel sogar hatten noch einen solchen Beigeschmack. Es gab Hof-Galanterie-Bildhauer, es gab einen Professor für Bossieren und Modellieren an der Erzverschneidungs- und Kunstprofessionistenschule, einen Professor der Erfindungskunst an der Fabrikantenschule der k. k. Akademie der bildenden Künste und dergleichen mehr. Auch die oben belobte Protektion war so zweischneidig als je. Es hat in Wien immer berühmte Protektionskinder gegeben. So krasse Fälle gab es freilich selten, wie den des steifleinenen Hofbauamts-Ingenieurs Gottlieb Nigelli, der um 1784 gegen den genialen Ferdinand von Hohenberg ausgespielt wurde. Nigelli hatte eben die evangelische Kirche in der Dorotheergasse vollendet und Hohenberg das Palais Fries am Josefsplatz. Da redete sich ein Teil von Wien in ein Nigellifieber hinein und erging sich in einer förmlichen Hohenberghetze. Wurde nicht auch Salieri mit allen Mitteln Mozart gegenüber protegiert, und zwar gerade von dem bedeutenden Ureise der wirklich geistvollen Fürstin Rosa Kinsky, die nun einmal dieses engouement hatte? Auflehnung gegen Mißbräuche war vollends sehr mißlich. Ein Künstler von frischerem Zug, der erwähnte Karl Ruß, der als Kustos der kaiserlichen Galerie gegen die Restaurierwut des Direktors Rebell anzukämpfen wagte, zog sich dadurch nur schwere disziplinare Unannehmlichkeiten zu. Wie in gewissen östlicheren Ländern, war der „Tschin" ein für allemal unantastbar.

Für den jetzigen Beurteiler liegt die Gefahr nahe, die Leistungen jener ein für allemal als „öde" geltenden Zeit zu unterschätzen. An Gelegenheit, über sie

Digitized by Google

ins Reine zu kommen, hat es uns nicht gefehlt. Bei der Einweihung des neuen Akademiegebäudes im Jahre 1877 wurde zugleich eine große historische Kunstausstrahlung eröffnet, die zunächst ein wahres Panorama akademischer Kunst bildete. Im Jahre 1880 folgte die historische Porträtausstellung im Künstlerhause (1680 bis 1840) mit 925 Nummern. Sie zeigte uns auch jene „tote" Zeit von einer gar nicht so unlebendigen Seite. Die Wiener Kongreßausstellung von 1896 im Oesterreichischen Museum führte uns dann ihren Glanzpunkt vor, mit mancherlei Ausstellungen über die obere und untere Zeitgrenze weg. Schließlich sah man in der Schubertausstellung der Stadt Wien im Jahre 1897 das Erwachen des künstlerischen Volksgeistes, der sich im triebkräftigen „Vormärz" so echt wienerisch lebenslustig ausströmen sollte. Schubert und Schwind waren ja die Unzertrennlichen, und was da alles an Tages- und Gelegenheitskunst aufging, bildete mit den Schwind-, Danhauser- und Unpelwieser-Sälen ein vollständiges Zeitgemälde, dessen Reichtum selbst die Eingeweihten überraschte.

Jene historische Ausstellung der Akademie faßte den Stoff übersichtlich genug zusammen. Das Urteil der damaligen Generation, die eben den volks- und kunstwirtschaftlichen Aufschwung durchgemacht hatte — der Urach war vorbei und Hans Makart stand in Blüte — lautete recht geringschätzig. Ich selbst war damals um dreißig Jahre jünger und von einer Schärfe, die mich heute lächeln macht. Die Jugend ist immer streng und scharf. Dennoch nehme ich Anstand, heute mit gleichgültigerem Blute in absentia neu zu urteilen, und berufe mich lieber auf mein damaliges, angesichts jenes Panoramas geschöpftes Urteil. Ich begann meine Artikelreihe mit folgenden Betrachtungen im richtigen Vernichtungsstil:

„Wer die Säle und Kabinette der Akademie jetzt durchwandern und dennoch eine Art Befriedigung finden will, wird wohltun, alle der Ausstellung günstigen Gesichtspunkte fertig mitzubringen und alle absoluten Maßstäbe in der Garderobe abzulegen. Er bringe all sein Interesse an Wien der Stadt mit und decke das Defizit an kunstgeschichtlicher Anregung mit dem vorhandenen lokalgeschichtlichen Ueberschuß. Er erwäge, daß er sich in einer Ausstellung befindet, die akademisch und zugleich historisch ist, also uns vor allem akademischen Kunstgeschmack und künstlerischen Zeitgeschmack vor Augen zu führen hat. Die Urheber der namhaftesten oder doch anspruchsvollsten hier ausgestellten Werke glänzten als ehrwürdige Väter der Akademie, empfehlen sich aber zugleich als „Kinder ihrer Zeit" der geneigten Nachsicht einer p. t. Nachwelt. Der Herren eigener Geist verkriecht sich hinter den Geist der Zeiten. Also eine billige Erwägung, die einem von den Jahreszahlen des Katalogs stillschweigend nahegelegt wird. Die ersten Zeitstrecken der Wiener Akademie waren eben die mageren Jahre der Kunst. Apollo trug erst eine Allongeperücke und später Taubenflügel an den Schläfen und hinten einen Zopf. Die Musen erschienen mit Fontangefrisur und Reifrock bei Hofe und unterhielten mit den in hoher Gunst stehenden Künstlern galante Verhältnisse. Die Natur hatte sich um Verhaltungsmaßregeln an die ihr übergeordnete Zensurbehörde zu wenden, es gab eine k. k. akademische Natur, die landesbefugt und privilegiert wurde und bei loyaler Aufführung es wohl gar bis zur k. k. Hof- und Kammernatur bringen konnte. Es war das Jahrhundert des Schnörkels und seines Erben, des Lineals, die Welt war

Digitized by Google

ein Komödienhaus und der Mensch eine Attitüde. Wenn die Kunst sich auf eine rechte Höhe schwingen wollte, mußte sie nur fleißig und unverrückt bergab gehen. Gewiß, der Geist der Zeiten ist eine große Entschuldigung. Aber der Herren eigener Geist war eben sehr gering, sonst hätte er ihn besiegen, ihn wenigstens bekämpfen können. Hat nicht Schlüter in Berlin schon im Jahre 1700, mitten unter den nachberninischen Orgien, seinen Großen Kurfürsten gegossen? Hat nicht Rafael Donner in Wien noch später durch den ganzen Irrgarten der Barockkunst sich bis zur Natur durchgefunden und unterwegs nur geringen Schaden gelitten? Aber die Schlüter und Donner kamen eben nur selten. Die Mittelmäßigkeit saß auf den schönsten Stühlen und wurde fett, sehr fett. Man mußte Würdenträger sein, um als Künstler zu gelten; man wurde zum Genie ernannt und immer weniger unterschied man zwischen Kunst und Gunst."

Dieser scharfe Ton, insbesondere auch diese Bissigkeit gegen das arme, herrliche, unvergeßliche 18. Jahrhundert kam geradeswegs aus der Schule der Wiener Neurenaissance, in der wir damals alle standen. Er verallgemeinert auch zu sehr. An Natur fehlte es in Wien selbst zur zopfigsten Zeit nicht. Hof und Adel gaben sich sogar recht bürgerlich unbefangen, von Maria Theresia bis zum Kaiser Franz, eher noch spielte der Bürger den „Kavalier". Die wackere Frau Pein, Schlossermeisterin und Hausbesitzerin am Katzensteig, sieht in ihrem Bildnis von Oelenhainz (dessen bekanntestes Bild sein Blumauerporträt im hohen Hut ist), im hellblauen Seidenkleide mit mächtiger Spitzenkrause, tiefem Busenausschnitt und hoher Puderfrisur, wie eine leibhaftige Hofdame aus. Das war 1787. Etwa um dieselbe Zeit durfte ein unbekannter Aquarellmaler den Kaiser Josef malen, wie er in Nachtmütze, Schlafrock und gelben Hausschuhen am Wochenbett seiner ersten Gemahlin die neugeborene Erzherzogin Maria Theresia betrachtet. Gemütlich war es hier immer, Landesvater und Landesmutter waren richtige Landeseltern, das Reich wurde patriarchalisch verwaltet wie ein großes Landgut, die Hauptstadt wie eine große Familie. Da konnte es auch an Natürlichkeit nicht fehlen, zum Hausgebrauch nämlich. Aber die eigentliche Schauseite der Kunst sollte ganz und gar repräsentativ sein. Große Kunst bedeutete Großmachtkunst, also seit Ludwig XIV. schlechtweg das Niveau von Paris, den jeweiligen Pariser Hofstil. Wien war nach wie vor ein großer Magnet für Künstler und Kunstrichtungen. Der imposante Hof, die uralt-vornehme Gesellschaft konnten ihre Anziehungskraft nicht verlieren. Berühmte Künstler zeigten sich gern in irgend einer Beziehung zu Wien. Der gefeierte Liotard, der 1745 und 1777 nach Wien kam, schreibt sogar auf sein merkwürdiges, türkisch kostümiertes Selbstbildnis (Florenz, Uffizi) breit und ausführlich hin: „Liotard de Genève surnommé le peintre Turc, peint par lui-même à Vienne 1744." (Sein einst so weltbeliebtes Schokoladenmädchen in der Dresdner Galerie ist auch eigentlich ein Wiener Stubenmädchen.) Für viele Meister des europäischen Porträts wurde Wien eine wichtige Lebensstation. Einige durften die Schönheit der Töchter Maria Theresias malen: der brillante Schwede Alexander Roslin, der 1778 in Wien war, die liebliche Erzherzogin Maria Christine, Herzogin von Sachsen-Teschen, für die auch Canova das berühmte Marmorgrabmal in der Augustinerkirche schuf; die geistvolle Vigée-Lebrun Marie Antoinette

Digitized by Google

und die Ihrigen. Der Kongreß brachte Isabey und Lawrence nach Wien, die hier die ganze internationale Kongreßgesellschaft konterfeiten. Und ebenso machten die Richtungen und Stile ihre Besuche in Wien oder nahmen da séjours. Das Landeskind Rafael Mengs wirkte nur von draußen herein, aber sein Klassizismus wurde unabweislich. Sein Schüler Nikolaus Guibal war in Stuttgart der erste Lehrer Fügers, der in Wien der Maler der neueren Akademik wurde. Ein Schwager Mengs' war Professor der Wiener Akademie. Die Fügerzeit ist die eigentliche Empirezeit Wiens. Füger, der über Mengs und Oeser zu David gelangte, war

Abb. 2. Heinrich Füger. Nach einem Stich von Doby.

zur Zeit der Jahrhundert- und Stilwende der Papst des Wiener Geschmacks. Er wirkte selbst nach Westen hinaus. Stieler, der nachmalige Schönheitenmaler König Ludwigs I., kam aus seiner Lehre. Die neuen Grundsätze wurden mit drakonischer Strenge aufrecht erhalten. Historischer Stil war das Schlagwort, aber die Praxis machte daraus eine akademische Manier. Ihre Grundlage war die trockene Gipsform der Schulantike. Diese wurde durch möglichst sauberes Zeichnen nach dem Akt „belebt". Es ist bezeichnend, daß der ältere Lampi bei der Stiftung seines Preises für Modellzeichnung eigens ausbedingt, daß „ordentliche Ausführung der Hände und Füße vorzüglichst zu beachten" sei. Die Gebärde bezog man aus Paris, von David, besaß aber nicht die Strammheit, in ihr zu versteinern. Auch blieben

Digitized by Google

die Galerieeindrücke zu stark. Manche Maler begannen überhaupt als fleißige Galeriekopisten und kamen immer wieder auf diese Eindrücke zurück. Füger selbst malte seine „heilige Magdalena“ als versüßten Abklatsch der Batonischen in Dresden, die damals für Correggio galt. Die überzierliche Gebärde des aufgestützten rechten Armes, der zum Kopfe zurückgewendet, diesen mit den zarten, langen Fingerspitzen berührt, ist typisch für die äußerliche Attitüde von damals. Dabei hatte man es aber auch auf Ausdruck abgesehen. Als der k. k. Feldkriegsregistrator Josef Benedikt Reichel (gest. 1807), ein erleuchteter Kunstfreund, seinen hochschätz-

Abb. 3. F. H. Füger: Coriolans Abschied.
Original in der kaiserl. Gemälde-Galerie in Wien.

baren Reichelpreis stiftete, dachte er ihn in der Stiftungsurkunde dem Bewerber zu, „welcher in der Abbildung und Ausführung des Gegenstandes . . . . die Leidenschaften und Empfindungen der Seele am meisterhaftesten ausdrückt“, andere kämen nur in Betracht, „dafern sich nicht immer Künstler fänden, die sich im ausdrucksvollen historischen Fache vorzüglich auszeichnen“. Man versteht eben zu jeder Zeit etwas anderes unter Seele und Ausdruck. In unseren Tagen, seitdem die farbige Stimmung die Hauptsache bei der Malerei geworden und das Historienbild aus der Mode gekommen, haben die akademischen Juries alle Mühe, die Leistungen ihrer Schüler mit den Reichelschen Bestimmungen in Einklang zu bringen. Der erste Maler, der den Reichelpreis bekam, war Anton Petter. Seine Gemälde sind

Digitized by Google

in Wurzbachs biographiſchem Lexikon als Arbeiten charakteriſiert, „denen man weiches, treffliches Kolorit, Harmonie in der Farbe, Geſchicklichkeit in der Anordnung und effektvolle Beleuchtung nachrühmt.“ Nun, dieſe Worte paſſen ebenſogut auf die Bilder irgend eines anderen Wiener akademiſchen Malers jener Zeit.

Den Eindruck, den die Fügerzeit auf der Ausſtellung von 1877 machte, habe ich damals — man beachte auch den theoretiſierenden Ton der Zeitkritik — in folgendem feſtzuhalten verſucht:

„Verfolgen wir den Gang der Wiener Malerkunſt weiter, wie ſie auf der

Abb. 4. F. H. Füger: Büßende Magdalena.

hiſtoriſchen Ausſtellung ſich darſtellen will, ſo begegnen wir am Ende der Zopf-, Reifrock- und Puderperiode der bedeutenden Geſtalt Friedrich Heinrich Fügers (1751—1818). Die revolutionäre Arbeit, welche Jacques-Louis David in der franzöſiſchen Kunſt unternahm, das große Aufräumen mit der Verrottung in jeder Geſtalt, verpflanzte Füger auf den Wiener Boden. Wien hatte ſeiner Zeit die höfiſche Kunſt der franzöſiſchen Ludwige aus Paris bezogen, aus Paris bezog es nun auch die Guillotine, welche den Legitimismus im geſamten Reiche des Geſchmacks vernichten ſollte. Mehr noch als Carſtens, deſſen Finger zu derſelben Zeit nach Griechenland wies, war es David mit ſeinem franzöſiſchen Römertum, der in der Wiener Kunſt zu Geltung gelangte. Die echt republikaniſche Kunſt der Franzoſen ſtand

Digitized by Google

zwar im monarchisch-loyalen Oesterreich eigentlich in der Luft, denn sie ging hier nicht, wie jenseits des Rheins, aus der allgemeinen Stimmung des Zeitgeistes hervor, aber sie wirkte trotzdem unendlich fesselnd durch den Reiz des schneidenden Gegensatzes zum Gestern, sie war die eiskalte Douche nach der Schwüle der eben überstandenen Dunstkammer, und zwang (sozusagen) zu freierem Aufatmen. Der Zwang, frei zu sein, das ist ja so recht eigentlich der Charakter dieser Epoche; darin liegt ihr Paradoxon, an dem sie zuletzt auch scheitern mußte. In Paris trat dieses klarer zu Tage, als in Wien, wo die Analogien auf anderen Gebieten des Gemeinwesens fehlten. Das Puritanertum der französischen Republik endete, so wie das der französischen Kunst, mit einem aus demokratischem Boden erwachsenen Absolutismus. Jacques-Louis David wurde starrer Imperator, ebenso wie Napoleon, nachdem beide zuerst starre Republikaner gewesen. In dem politisch stabileren Oesterreich begab sich dasselbe nur auf dem Gebiete der Kunst.

Fügers großer Fehler war, daß er von der Unnatur nicht zur Natur, sondern — wie es in der Zeitströmung lag — zur Antike zurückkehrte. Allerdings war der Weg bis zur Antike nicht so weit, da diese selbst in ihrer Erneuerung durch die Renaissance ja schon den Ausgangspunkt für eben jene Unnatur gebildet hatte. So unschätzbar nun aber die Antike als „Methode" ist, Quelle einer neuen Kunst kann immer wieder nur die Natur sein. Die Klassizisten am Ende des vorigen Jahrhunderts begriffen dies nicht und zeugten darum lauter tote Kinder. Es kamen Menschen zur Welt, die schon vor zweitausend Jahren verstorben waren. Es wurde Mitternacht am hellen Tage und die Hallen der Kunst füllten sich mit bleichen Gespenstern, welche aus dem Jenseits die ewige korrekte Form wohl mitbrachten, das längst entflohene Leben aber nicht. Wie lange dauerte es, so war die Kunst eine Art Geometrie geworden, deren Inhalt sich in mathematischen Formeln ausdrücken ließ? Form, Regel, Maß war alles und das Kunstwerk nur noch eine Illustration der Theorien seines Urhebers. In der That, so lange hatten die Künstler „in der Erscheinungen Flucht das feste Gesetz gesucht", bis sie zuletzt nur noch das Gesetz sahen und für die Hauptsache, nämlich eben jene „Flucht der Erscheinungen", blind geworden waren. Ein Blick auf die in der Ausstellung befindlichen Historienbilder Fügers und seiner Schule erhärtet dies sofort. Es wird gewiß niemand die große Summe von Wissen und Können leugnen, welche in einem Bilde wie „der Tod des Germanikus" steckt. Aber das Wissen ist Wissenschaft geblieben und das Können ist keine Kunst geworden. Was hier zu stande kommt, soll ein erhöhtes, veredeltes Abbild des Lebens sein, ist aber nur eine abstrakte Symbolik desselben. Der größte ethische und ästhetische Gewinn der modernen Zeiten, die Entdeckung des Individuums im Menschen, ist hier wieder verloren. Wie eine hundertfach und immer in pedantischer Gleichheit wiederholte Uniform sitzt der Leib auf jeder dieser Seelen, bis auf den letzten Knopf genau dem Reglement entsprechend. Und diese Seelen selbst? Eine eiserne Dressur scheint sie in unerbittliche Schranken gebannt zu haben, welche die Bewegung und Empfindung nur nach gewissen Tempi gestatten. Der Soldat in Reih und Glied wird sich nicht kratzen, und wenn es ihn noch so heftig juckte; es würde denn kommandiert: „Kratzt euch"; in diesem Falle aber wird sich auch der mitkratzen, den nichts in der Welt juckt. Solch starres

Digitized by Google

Abb. 5. Bensa: Ein Sonntag in Hietzing (rechts Dommayers Kasino). Lithographie.
(Aus dem Besitze der Buchhandlung Gilhofer & Ranschburg in Wien.)

Digitized by Google

Regiment herrscht auch in dieser ganzen Welt von bemalten Statuen. So weit erstreckt sich die Mannszucht, daß sogar alles gleiche Nasen hat. So wenig darf die persönliche Empfindung, von Leidenschaft gar nicht zu reden, sich ihren eigenen Ausdruck gestatten, wie der Knall der einen Muskete im Peloton sich auch nicht im geringsten von dem Knall jeder beliebigen anderen unterscheidet. Es ist durch und durch eine Normalwelt, in der keine Ueberschreitungen möglich sind. Die „beste aller Welten" vielleicht, aber auch die langweiligste.

„Der Tod des Germanikus" gehört indes unstreitig zu den besten Arbeiten Fügers. Es steckt eine erstaunliche Gescheitheit, ein hohes Zweckmäßigkeitsgefühl darin. Die Anordnung der vielen Figuren, die Führung des Lichtes, die Beherrschung der Farbenharmonie, die Zeichnung im Nackten und in den Gewändern haben ihr Verdienst. Und dennoch bleibt alles starr, hohl und kalt, und bei aller augenfälligen Richtigkeit grundfalsch. Viel tiefer in jedem Betracht steht aber „Die Ermordung Cäsars". Eine Anzahl von Attitüden, welche eine andere Attitüde ermorden wollen. Eine Togenversammlung, die durch einen plötzlichen Luftzug in Bewegung geraten zu sein scheint. Wie es möglich ist, daß ein geschwungener Dolch weder auf dem Antlitz dessen, der ihn schwingt, noch dessen, gegen den er geschwungen wird, auch nur eine im geringsten entsprechende Bewegung hervorbringe, versteht der heutige Beschauer nicht mehr. Alle diese Dolche sind eben nur Pointen der Deklamation, welche ihren Effekt verfehlen müssen, weil schlecht deklamiert wird, wo gar nicht deklamiert, sondern gehandelt werden sollte. Nicht minder schwach ist „Der Tod der Virginia". Eine Skizze: „Vestalin zum Tode geführt", ist lediglich eine Sammlung zum Teil trefflicher Gewandstudien. In den zwanzig Kompositionen zu Klopstocks „Messias" herrscht durchaus ein nicht zu lösender Widerspruch zwischen dem christlichen Stoff und der heidnischen Behandlung. An der nötigen religiösen Begeisterung hat es Füger für diese Arbeit nicht gefehlt, wohl aber an jener Naivetät der Empfindung, welche die religiöse Kunst des christlichen Mittelalters und der frühen Renaissance, ja sogar bis zu einem gewissen Grade die deutschen Romantiker dieses Jahrhunderts auszeichnet. Die Fügersche Kunst war ein zu künstliches Destillat, eine Kopfkunst par excellence, welche eine ausschließliche Herzenswelt, wie die der Religion, gar nicht im richtigen Lichte sehen konnte. Alle diese Illustrationen werden darum einen Zug der Verlegenheit nicht los und schwanken unentschieden zwischen antiker Bejahung und christlicher Verneinung des Fleisches; die ärgste Zwickmühle, in die gerade der bildende Künstler geraten kann. In seinen Porträts zeigt sich Füger von einer anziehenderen Seite. Das Bildnis kann denn doch nicht umhin, auf das Individuum an sich einzugehen und das Generalisieren aufzugeben. Eine flaue Glätte der Behandlung und eine Angst, Farbe zu bekennen, macht sich auch hier geltend, doch wird niemand anstehen, das Porträt seines Sohnes im kindlichen Alter („Palette und Pinsel in den Händen") für ein reizendes Bild zu erklären und auch das Porträt seines alten Vaters unter die besten ähnlichen Arbeiten der Zeit zu zählen. Süßlicher wird das Bildnis seines Sohnes im Mannesalter, und das schwächliche Porträt der Gräfin Bellegarde könnte Angelika Kauffmann gemalt haben. Als großer Meister steht Füger auf einem Felde da, auf dem ihn die heutige Zeit nicht zu suchen gewohnt war. Er beherrscht das Miniaturporträt, wie

Digitized by Google

Abb. 6. J. Scheffer von Leonhartshoff: Hl. Cäcilia.
Original in der kaiserl. Gemälde-Galerie in Wien.

die Ausstellung sattsam beweist, in souveräner Weise. Was ihn im Großen süßlich und kühl macht, macht ihn im Kleinen zart und vornehm. Dabei kennt er sehr wohl alle Schliche der damaligen Technik und weiß sie im Interesse der Charakteristik trefflich zu verwerten. Seine Porträts Josefs II. und Leopolds II. sind äußerst lebensvoll und meisterlich gemalt, sein Dosendeckel „Venus und Adonis" von französischer Zierlichkeit, das Porträt seiner Frau als Emilia Galotti reizend, sein Selbstporträt und das seines Vaters von seltener Kraft der Behandlung bei so kleinem Maßstab, dagegen wieder das Porträt einer Prinzessin von der Zartheit eines Hauches. Diese kleinen Meisterwerke machen erst die außerordentliche Beliebtheit Fügers in den vornehmsten Kreisen begreiflich.

Von den Schülern und Nachfolgern Fügers schweigt man besser. Sie entfalten die ganze Nüchternheit ihrer Schule ohne das Talent ihres Meisters. Die totale Sonnenfinsternis des Geistes in einem Hauptbilde wie Josef Abels: „Cato nimmt das Schwert aus den Händen eines Knaben, um sich den Tod zu geben", dürfte selbst von chinesischen Astronomen verzeichnet werden. Ein „Tod des Meleager", wie der von Josef Petter, wirkt geradezu heiter, so lebendig sieht darin der Tote und so tot sehen die Lebendigen aus. Es war Zeit, daß die Nazarener kamen, um an die Stelle des Leibes, der ohnehin nur noch zum Schein existierte, den Geist zu setzen. Der Wiener Künstler, in dem dieser Geist zuerst mächtig aufflammte, war Johann Scheffer von Leonhartshoff (1795—1822). Mit seinen drei Madonnen und seinem heiligen Georg, welche die Ausstellung (außer verschiedenen Handzeichnungen)

Digitized by Google

aufweist, geht dieser Künstler bis vor Raffael zurück. Er ist noch unselbständig Perugino gegenüber, aber die tiefe Empfindung und der geniale künstlerische Instinkt, die inmitten so allgemeiner prosaischer Verflachung aus allen seinen Werken sprechen, lassen es als harten Schlag für die Wiener Kunst erscheinen, daß dieses Licht gleich nach seinem ersten Aufflackern verlöschen mußte. Der Künstler starb mit siebenundzwanzig Jahren."

Friedrich Heinrich Füger, der sich aus dem Heilbronner Predigersohn zum „deutschen Raffael" entwickelt hatte, war einer der drei großen Künstler, die damals die Wiener Kunst bedeuteten. Die beiden anderen waren der Bildhauer

Abb. 7. Franz Zauner.

Franz Zauner und der Architekt Peter Nobile. Diese drei fruchtbaren, zähen und klugen Naturen machten die Wiener Empirekunst. Alles andere war nur Hof um diese Sonnen, denen das Leuchten amtlich aufgetragen war. Ihr Ansehen war unbeschränkt, Hof und Gesellschaft betrachteten sie als unfehlbar. Nach ihnen kam im ganzen Halbjahrhundert nur noch ein Künstler, der mit dieser grenzenlosen Autorität über die ganze Monarchie herrschte, der verhängnisvolle Hofbaurat Paul Sprenger, der Großmeister der später sogenannten Beamtenkunst.

In der österreichischen Empirezeit war die Malerei die bevorzugte Kunst, darum sei sie hier zuerst behandelt. Füger war doch eigentlich am bedeutendsten als Miniaturmaler. Schon als elfjähriger Knabe trieb er diese Kunst und nur das Mengssche Beispiel verlockte ihn ins Große, aber seine breiten Historien sind

Digitized by Google

immer nur vergrößerte Miniaturen. In der Miniaturmalerei dagegen erreicht er mit der Zeit eine auffallende Saftigkeit und Breite, bei freilich etwas süßem, zum Honiggelben neigendem Fleischton, und wird ein feiner Charakterdarsteller. Manche Köpfe lagen ihm besonders, so der Laudon, den er auch in mittelgroßem Format wiederholt vorzüglich gemalt hat. Sein Kaiser Josef ist von berühmter Aehnlichkeit. Auch hatte er in Wien anfangs nur Miniaturen zu malen. Er war 1774 aus Italien zurückgekehrt, wo er acht Jahre als Pensionär Maria Theresias in Rom und zwei Jahre im Hause des Grafen Lamberg zu Neapel gearbeitet hatte. Er brachte es zum kaiserlichen Hofmaler und Direktor der Akademie und starb als Direktor der kaiserlichen Galerie und Ehrenmitglied vieler fremder Akademien. In

Abb. 8. Peter von Nobile.

der Kongreßzeit besuchten alle Großen Europas sein berühmtes Atelier. Der Cyklus aus der Messiade ist ein Krankheitswerk seiner letzten Jahre und wurde erst in Kreide und Tusche, dann in Oel ausgeführt, auch zweimal gestochen. In seinem Kreise finden wir zunächst seinen Schüler, den Oberösterreicher Josef Abel (1766—1818), dessen sechs römische Stipendienjahre zu Bildern wie dem erwähnten „Selbstmord Catos von Utica" führten. In der kaiserlichen Galerie sieht man auch sein Bild: „Klopstock wird an der Hand der Religion in das Elysium und in den Kreis der berühmtesten älteren und neueren Dichter geführt, unter denen ihn Homer empfängt". Es enthält fünfundzwanzig Figürchen in wohlgepflegter Landschaft und ist ein wahres Muster damaliger Zahmheit. Auf seinem Selbstporträt in der Liechtensteingalerie steht trotzdem „pictor humanarum figurarum". Seinen dauernden Platz im Gesichtskreise des Publikums sichert ihm der Vorhang des alten Burgtheaters, der dem neuen jetzt als Zwischenvorhang dient. In einer Art Tivoli-

Digitized by Google

landſchaft lauſchen geſittete Pärchen aus einem goldenen Zeitalter der Leier Apolls. Der Entwurf iſt von Füger, die Ausführung der Figuren von Abel, der Land

Abb. 9. Franz Zauner: Der „Genius Vornii".

ſchaft von K. Schönberger. Anton Petter (geb. Wien 1781, geſt. 1858) malte jenen „von ſeiner Mutter im Schoße ſeiner Gattin ermordeten Meleager" (welche Tertierung übrigens keineswegs zutrifft) für ſeine Aufnahme als Mitglied der Akademie, deren Direktor er ſpäter wurde. Er war auch vielfaches Ehren-

Digitized by Google

Abb. 10. Franz Zauner: Portal des Palais Pallavicini.

Abb. 11. Franz Zauner: Grabmal Leopolds II.

Digitized by Google

mitglied, Ehrenbürger von Wien u. ſ. w. Ein Fügerianer iſt noch Karl Peter Goebel (1793—1823) mit Bildern wie „Jakob ſegnet die Söhne Joſefs“. Profeſſor Hubert Maurer (geb. zu Langsdorf bei Bonn 1758, geſt. 1818) hatte in Italien viel Guido Reniſches Element aufgenommen und wurde im Altarbild und Porträt bemerkenswert. Profeſſor Franz Caucig (geb. zu Görz 1762, geſt. 1828) hatte vierzehn Jahre Italien hinter ſich und fiel nicht in die

Abb. 12. Franz Zauner: Denkmal Kaiſer Joſefs II.

duſelige Wiener Art. Seine Bilder („Salomos Urteil“ u. a.) und Bildniſſe waren wegen der kräftigeren Malweiſe geſchätzt. Der Maurerſchüler Karl Ruß (1779—1843) geriet in eine ſtrammere Weiſe, weil der Württemberger Eberhard Wächter, der bei David und Carſtens gearbeitet, vor den Franzoſen aus Rom floh und ſeit 1798 in Wien weilte. (Sein Hauptwerk „Hiob und ſeine Freunde“.) Ruß ſuchte die Hiſtorie ſchon charakteriſtiſcher zu faſſen und Bilder wie „Hekabe ihre Kinder beweinend“ oder „Tireſias“ wirkten in dieſem Sinne, doch ſchlug die Antike ſtark durch, ſo daß etwa eine hingeſtreckte Hekabetochter als Variante der

Digitized by Google

Abb. 13. Karl Ruß: Hekuba.
Original in der kaiserl. Gemälde-Galerie in Wien.

Abb. 14. Johann Peter Krafft: Zrinys Ausfall aus Szigeth (1566).
Original in der kaiserl. Gemälde-Galerie in Wien.

Digitized by Google

ruhenden Agrippina gelten mag. In Prag wirkte als Akademiedirektor Josef Bergler (geb. Salzburg 1755, gest. 1829), der die Barocke Knollers und die Klassik Mengs' durchgemacht hatte und, fruchtbar ohne starke Eigenart, ein Menschenalter lang die böhmische Kunst beherrschte. Sein Nachfolger als Direktor wurde sein Schüler Franz Tkadlik oder, wie er sich vereinfachte, Kadlik (geb. Prag 1787, gest. 1840). Er hatte sich aber bei Overbeck modernisiert und malte schon recht nazarenische „religiöse Genrebilder". Er war der Lehrer Führichs und hat in Prag ein Denkmal von Emanuel Max. Eine persönliche Natur war Professor

Abb. 15. J. P. Krafft: Der Abschied des Landwehrmannes.
Original in der kaiserl. Gemälde-Galerie in Wien.

Joh. Peter Krafft (geb. Hanau 1780, gest. 1856 als Direktor der kaiserlichen Galerie). Er ist die steinerne Stufe zu einer realistischeren Neuzeit. Im Geschichtsbilde trieb er zwar noch stark Galeriemalerei, so in seinem „Heldentod Niklas Zrinyis", wo der Ausfall der Besatzung über die Zugbrücke in der Art von Rubens' Amazonenschlacht organisiert ist. Aber er that den großen Schritt, den gemeinen Soldaten, ja den Bürgersoldaten historisch zu nehmen. Seine Bilder „Abschied des Landwehrmannes" und „Rückkehr des Landwehrmannes" wurden in Oesterreich so populär, wie der Zrinyi in Ungarn. Seine großen enkaustischen Schlachtbilder im Invalidenhause („Leipzig", „Aspern") haben noch jetzt ihre eigenen Besuchstage. In der Hofburg hängen drei große Einzüge beziehungsweise Ausfahrten des Kaisers Franz (1809, 1814, 1826), die seinen bürgerlichen Realismus zeigen. Er war für Wien, was Peter Heß für München.

Digitized by Google

Im Porträt lebten noch zwei letzte Barocke: der Galamaler Johann Zoffany (Zauffely) bis 1810 und Anton Maron, der Schwager Rafael Mengs', bis 1808. Aber schon kamen die beiden Reichsritter von Lampi empor. Der Vater, Johann Baptist (geb. 1751 zu Romeno in Tirol, gest. 1830), Professor der Historienmalerei, und der gleichnamige Sohn (geb. Trient 1775, gest. 1837), der ihn fortsetzte, gehörten zu den beliebtesten Abschilderern der großen und größten Welt. Auch in Polen und Rußland feierten sie Triumphe. Kaiserin Katharina bezahlte dem älteren Lampi 12 000 Rubel für ihr lebensgroßes Porträt; der Sohn aber blieb

Abb. 16. J. P. Krafft: Heimkehr des Landwehrmannes.
Original in der kaiserl. Gemälde-Galerie in Wien.

gleich dreizehn Jahre in Petersburg haften. Kaiser Franz ist von beiden öfters gemalt. Den älteren Lampi hat man gelegentlich den „Wiener Largillière" genannt, aber dies bezieht sich mehr auf die vornehme Kundschaft als auf die Malerei. Beide Künstler hatten die sorgfältig zeichnende, glatt vertreibende Malweise der Jahrhundertwende, aber der Vater ging den Charakteren recht genau nach und sah sich auch die englischen Zeitgenossen aufmerksam an. So manches Mal erinnert der „chevalier de Lampi", wie er oft signierte, an Reynolds oder Hoppner und weiß auch die Farbe zu verstärken, wiewohl er meistens doch ausgelaugt genug dreinschaut. Sein Kundenkreis umfaßte die ganze große Gesellschaft, von den gekrönten Häuptern und siegreichen Feldmarschällen (Fürst Johann Liechtenstein noch viel feiner, ja geistvoller als Fürst Schwarzenberg) bis zu der sogenannten Hundegräfin hinab (Emilie Viktorine Freiin von Wolfsberg, geborene Kraus, eine Ge-

Digitized by Google

Abb. 17. J. B. Lampi d. Ae.: Selbstbildnis.
Original in der kaiserl. Gemälde-Galerie in Wien.

liebte Napoleons), die in argem Décolleté à la Guidosche Kleopatra auf ihrem Kissen ruht. Er hatte 1812 sogar ein lebensgroßes posthumes Bild der schönen Fürstin Pauline zu Schwarzenberg zu malen, die bei jenem entsetzlichen Ballfest auf der Botschaft zu Paris (1. Juli 1810) verbrannt war. Der Sohn trieb anfangs gleichfalls die gezeichnete Malerei der farblosen Zeit; selbst sein Canovaporträt in der Liechtensteingalerie ist ein Meisterwerk der Flauheit. Später schwang er sich bis zum roten Mantel des Bassisten Lablache auf und anglisierte noch entschiedener als der Vater. Lawrence, der den Kaiser Franz lebensgroß, sitzend, als rotin-roten englischen Feldmarschall gemalt hatte (beim Fürsten Esterhazy, meisterhafte kleine Aquarellwiederholung in der Sammlung Aumale zu Chantilly), ging nicht spurlos an ihm vorüber. Die Freiheit des Pinsels natürlich abgerechnet, denn das „fini" blieb in Wien Regel, der Vertreibepinsel (englisch bezeichnend sweetener genannt) das Hauptwerkzeug. Von der wienerisch kecken Hand, die später auf ein Miniaturselbstbildnis die ungenierte Selbstkritik schrieb: „Farbenprobe eines österreichischen Schmierers. D. 27. Sept. 1858. Daffinger" (im Besitz des Grafen Viktor Wimpffen), war in jener Leisetreterzeit noch nichts zu spüren.

Noch andere sehr beliebte Porträtmeister sind für Wien zu nennen. Was sie malen, ist alles ausnehmend sauber und liebevoll, auch sachgetreu, in der Farbe von einer harmonischen Schwächlichkeit. Typisch für das Kolorit ist ein lebensgroßes Selbstporträt des wackeren Friedr. Joh. Gottl. Lieder (geb. Potsdam 1780, gest. Pest 1859), das ich auf der Millenniumsausstellung zu Budapest sah. Lieder war der Sohn des Mannes, der gerufen: „Es giebt noch Richter in Berlin!" und königlich preußischer Kammermaler, aber Schüler und Mitglied der Wiener Akademie und auch in Paris weitergebildet. Er sitzt malend vor der Staffelei, das Malgerät auf dem Tisch neben sich, insbesondere eine ganze Menge Fläschchen mit lauter pulverisierten Farben von auffallender Blässe. Wie eine homöopathische Apotheke sieht es aus und homöopathisch kommt denn auch wirklich die Farbe heraus. (Ein ähnliches Selbstbildnis in der Wiener akademischen Galerie.) Eine poetische Natur war der Wiener Josef Grassi (geb. 1757, gest. Dresden 1838), eine Zeit lang Professor an der Dresdner Akademie. Seine Damenbildnisse sind meist apart inszeniert; etwa mondscheinromantisch, wie das der schönen Herzogin

Digitized by Google

von Württemberg geb. Metternich, oder kunstgeschichtlich, wie das kongreßberühmte der schönen Baronin Henriette Pereira geb. Arnstein, die mit der Gebärde von Tizians Lavinia eine Schüssel Blumen erhoben hält, dazu aber das duftige Mollgewand à la Angelika Kauffmann trägt. Auch Peter Krafft und sein Bruder Josef (1787—1828), von dem man unter anderen das Bild Sophie Schröders als Medea besitzt, waren in dieser Richtung thätig, desgleichen der k. k. Kammermaler Josef Kreutziger (1750—1829). Die vielbeschäftigten Porträtmaler der Biedermaierzeit gehen meist aus der Lampischule hervor, trachten aber im Wandel der Jahrzehnte zeitgemäß zu werden. Es sind schätzbare Künstler: Johann Ender (1793—1754), der mit dem nachmals so berühmten Politiker Grafen Stephan Széchenyi Italien und Griechenland bereisen durfte, wie sein Zwillingsbruder Thomas, der Landschafter (1795—1875) mit der Erzherzogin Leopoldine Brasilien, der k. k. Hofmaler Anton Einsle (1801—1871), der Galeriekustos Wilh. Aug. Rieder (1796—1880), in Krakau der mannigfach begabte Mährer Dominik Estreicher (1750—1809), der in Warschau den Königshof Stanislaus Augusts zu malen bekam und nebenbei aus Privatpassion die Salons des polnischen Adels mit chinesischen Mosaiken eigener Faktur möblierte. Sein Schüler, der Krakauer Josef Peszka (1767—1851), bildete sich in Warschau unter Lampi und Smuglewicz weiter, wurde 1815 Professor in Krakau und malte und sammelte massenhaft Nationales. Der Matejkogeist erwachte in Polen sehr früh.

Wo sie aus ihrem bürgerlichen Ich herauszugehen hatten, fanden sie Vorbilder in London und Paris. Vor Lawrence namentlich den Baron Gérard („Maler der

Abb. 18. J. B. v. Lampi d. J.: Venus.
Original in der kaiserl. Gemälde-Galerie in Wien.

Digitized by Google

Könige und König der Maler") und die Miniaturenmeister Isabey und Schiavoni. François Gérard kam dem Wiener Publikum besonders durch den brillanten Grafen Moritz Fries nahe („Comte de Frise" nennt er ihn), der sich von ihm in Paris 1804 malen ließ. Der Graf, Chef eines leitenden Bankhauses, reicher Mäcen und Galeriebesitzer, auch mit Goethe in Italien bekannt geworden, war mit einer dunklen Beauté, Prinzessin Maria Theresia Josefa von Hohenlohe-Waldburg-Schillingsfürst verheiratet. Sein brünetter Bonapartekopf und die schlanke Figur in blauem Frack und Kappenstiefeln waren die richtige Ergänzung zu ihrer noch jugendlichen Ueppigkeit im blendenden Décolleté von damals. Ein rosiges, strampelndes Wiegenkindchen vervollständigte die Gruppe, die seither auf jeder Ausstellung Aufsehen erregt hat. Das Bild ist aus dem Krönungsjahre Napoleons, also tiefstes Empire, aber von einer Anmut, Ungezwungenheit und Familienstimmung, daß auch Goethe (in der Radierung Pierre Adams) den Eindruck hatte, als würde er „als Anschauender auf eine so freundlich höfliche Weise empfangen." Gérard wirkte auf die plastischer angelegten Maler, Sir Thomas Lawrence auf die mehr malerischen Instinkte. (Amerling wurde später sogar sein Schüler in London.) Lawrence bereiste im Auftrage des Regenten von England, nachmals Georg IV., die Kongresse (Wien, Aachen) und Höfe, um die Ueberwinder Napoleons Mann für Mann zu malen. Diese Bilder waren erst in der Waterloo-Gallery zu

Abb. 19. Grabmal des Malers J. B. v. Lampi.

Digitized by Google

Windsor vereinigt und sind jetzt im Kensington-Museum. Lawrence war ein verfrühter mächtiger Koloriſt, gegen den sich damals noch die kanonische Aesthetik sträubte. Sein freier, breiter, dekorativer Bürstenstrich, sein saftiger Fleischton, seine viel verlästerten „Tricks“ („Du kennst das Talent Lawrences für die Augen und Haare“: Metternich an seine Frau), seine Art, „mehr den Ausdruck als die Züge“ zu geben, kurz diese ganze Moderne von damals machte auf die Maler Eindruck. Den Kaiser malte er in Aachen 1818; desgleichen das berühmte Sitzbild Metternichs (auf Schloß Plaß, eine Kopie im Wiener Palais). Auf der Wiener Kongreßausstellung konnten sich nur diese Bilder mit Gérards mächtigem Talleyrand (1808) messen. Die Miniaturisten sahen 1814 ihren Großmeister, Jean-Baptiste Isabey, in Wien. Der einstige Hofkleinmaler Napoleons war nach dessen Sturze stellungslos und fragte Talleyrand um Rat. Rat wußte dieser immer und sagte: „In Wien wird ein Kongreß stattfinden; gehen Sie hin.“ Und bald hatte Isabey sein prächtiges Atelier in der Leopoldstadt und konterfeite den Kongreß. Sein berühmtes Großminiaturbild einer Gesamtsitzung des Kongresses (Eigentum des Königs von England), mit allen den medaillenhaft sauber ausgeprägten Köpfen war ein Gipfel damaliger Bildniskunst. Die Einzelstudien dazu bilden ein ganzes Album, das dem Grafen Nesselrode, einem Nachkommen des damaligen russischen Bevollmächtigten, gehört. Auch die Schönheiten des Kongresses trachteten von Isabey gemalt zu werden. Auf seinen Elfenbeinplättchen leben sie weiter, mit ihren Teints von Rosen und Lilien, mit der obligaten Arabeske des weißen Gazeschleiers um Haupt und Büste, auch von Gewinden oder Hecken lebendiger Rosen umblüht. So unter anderen die berühmte Fürstin Bagration, die auch das Vorbild für das ganz ähnlich inscenierte Miniaturbildnis der Kaiserin Marie Louise von dem Mühlhauser Isabeyschüler H. Benner (gest. gegen 1818) wurde. Dieser Künstler malte damals die Miniaturen des ganzen Hofes. Natale Schiavoni endlich (geb. Chioggia 1776, gest. 1858), der Porträtist Eugen Beauharnais', von Kaiser Franz 1816 nach Wien berufen, vom Zaren Nikolaus in Venedig besucht, der heute heilige, morgen mehr als lüsterne Malvirtuose, brachte seine oft historisierenden oder mythologisierenden Miniaturen mit vielbewunderter Saftigkeit auf das Elfenbein und war ein schwerbezahlter Liebling der mittleren Kaiser Franz-Zeit, bis in die Biedermaierei hinein (Porträt Castellis 1819). Nimmt man noch die „Bourbonenmalerin“ Vigée-Lebrun hinzu, so hat man eine ganze Porträtakademie beisammen, an der die Wiener sich bilden konnten.

Einer der zierlichsten und liebenswürdigsten war der Fügerschüler Karl Josef Alois Agricola (geb. Seckingen 1779, gest. 1852), Isabeys Erbe als Maler des Königs von Rom, nunmehr Herzogs von Reichstadt, und unentbehrlich in allen vornehmen Kinderstuben (Fries u. a.). Dann Josef Lancedelli (geb. Ampezzo 1774, gest. 1838) und sein bedeutenderer Sohn Karl (1806—1865), der viel für Paterno lithographierte („Buntes Wien“ u. a.). Dann der Schlesier Robert Theer (1808—1863), der schon die Kaiser Ferdinand-Zeit zu malen hatte, in Tausenden von Porträtchen, immer auf den Glanz, was man auf die Edelsteinschneiderei seines Vaters zurückführte, aber dennoch im Schatten des urwüchsigen Fügerschülers Moritz Michael Daffinger (1790—1849), den er sich zum Vorbild genommen hatte. Man erzählt sogar, er habe sich von ihm inkognito malen lassen, um hinter seine

Digitized by Google

Kniffe zu kommen. Von dem Bildnis des Kaisers Ferdinand (1837) soll er an die 150 Kopien gemacht haben, für Dosen, Uhren und andere kaiserliche Geschenksobjekte. Daffinger kam vom Porzellan her und wurde auf Elfenbein zum Meister. Auch ihm ging durch Lawrence eine neue freie Farbe auf. Sein feuriges Temperament füllte die kleinen Formen und Formate mit einer satten Fleischlichkeit. Die farbige Fläche hatte den mageren Umriß besiegt. Seine Köpfe sind so lebensvoll und koloristisch, daß sie selbst einer farbig erzogenen Nachwelt stand halten. Aber er weiß auch zart und sentimental zu sein, wie es dem Maler des blonden, blauäugigen Wienertums ziemt. In dieser Skala hat er sogar berühmte Meisterwerke, wie das Bild des Kaisers Franz Josef als Kind und das bekannte Porträt des jungen Grillparzer. Im Elternhause des Kaisers Franz Josef war er hochgeschätzt, er war der Maler seiner Mutter, der schönen Erzherzogin Sophie, der man auch

Abb. 20. M. M. Daffinger: Grillparzer und Kathi Fröhlich.
(Bißorisches Museum der Stadt Wien.)

in der Münchener Schönheitsgalerie begegnet. Im Hause Metternich war seine Kunst förmlich privilegiert und wurde als etwas Apartes apart gehalten. In seinen letzten Jahren durch den Tod seiner Tochter vereinsamt, malte er nur noch „Blumenporträts", eine ganze einheimische Botanik von 200 Blatt, jede Pflanze mit äußerster Sorgfalt vom Scheitel bis zur Zehe wiedergegeben (akademische Sammlung). Er starb an der Cholera. Für Miniaturen war man in Wien immer sehr eingenommen. Und nicht bloß für Porträts. Es sei hier an eine vorzügliche kleine Darstellung des S. Franciscus de Paula von unbekanntem Meister erinnert, die auf der Rückseite folgende Widmung von der Hand Maria Theresias trägt: „17 + 75 Wer auff gott Vertrauet dem wird nichts abgehen. Liebster wackerer carl wan er wird gros sein ich schonn in grab ruhen werde errinnere sich meiner in sein gebett, die allzeit verbleibe seine treueste gros Mutter Maria Theresia" (Versteigerung Gilhofer & Ranschburg, Wien 1899). Die kleine Porträtkunst vollends war im ersten Drittel des Jahrhunderts ungemein beliebt. Sie ging aus der Silhouettenmode hervor, die sie verdrängte. Man trug sogar Ringe mit

Digitized by Google

Abb. 21. M. M. Daffinger: Erzherzog Franz Joſef. Nach einer Radierung von W. Unger.

winzigen Porträts, z. B. dem Miniaturſtahlſtich des Herzogs von Reichſtadt, von Agricola. Man vergeſſe auch nicht, daß Lavaters Profildeuterei und Galls Schädelerläuterung zu den geiſtigen Tagesmoden gehörten. Zu keiner Zeit hatte man Bildniſſe ſo genau angeſehen. Auch die Dilettanten bemächtigten ſich des Faches, namentlich als noch die Lithographie eine bequeme Technik zu bieten begann, und ſo wurde dieſe Zeit die bildnisreichſte der ganzen vorphotographiſchen Kunſtgeſchichte. Die Erfindung der Porträtphotographie lag gewiſſermaßen in der Luft.

In der Landſchaftsmalerei der Kaiſer Franz-Zeit machen ſich anfangs die ſtiliſtiſchen, „pittoresken" und idylliſchen Tendenzen geltend, mit denen man in Italien in Berührung kam. Der Umgang mit Philipp Hackert machte ſich einzelnen fühlbar. Es gab noch Schüler des in Krems geborenen phantaſtiſchen „Proſpektmalers" Michael Wutky (1738—1822), der mit Mond- und Feuereffekten hantierte, auch vor Ausbrüchen des Veſuvs nicht zurückſchreckte. Der kernige Wiener Johann Chriſtian Brand (1722—1795) hatte an der Akademie eine geſundere Richtung angebahnt. Seine Schüler Martin von Molitor (1759—1812) und Prof. Joſef Mößmer (1780—1845) nebſt dem Kammerkupferſtecher Joſef Fiſcher (1796—1822), einem Schüler des ſehr bedeutenden Kupferſtechers Johann Schmutzer (1733—1811), der ſich bei Wille in Paris ausgebildet hatte, traten der Natur näher. Sie kehrten aus der „klaſſiſchen" Gegend in die vertrautere Heimat zurück, die ſie liebevoll, wenn auch noch etwas „ideal" ſchilderten (Molitors „Donaukanal", Fiſchers „Anſicht von Wien, von Nußdorf aus"), ihr auch wohl nach Bedarf eine „hiſtoriſche" Ehre anthaten, etwa in der Form eines effektvollen Gewitters, wie Mößmer. Die

Abb. 22. M. M. Daffinger: Herzog von Reichſtadt. Original in der kaiſerl. Gemälde-Galerie in Wien.

Digitized by Google

meisten stachen oder ätzten auch oder waren auf technische Varianten aus. Molitor warf sich auf die Gouache, mit bloß vier Farben auf blaues Papier leicht hingeschrieben, und diese Blätter wurden so beliebt, daß er sie zu 20 und 30 Dukaten verkaufte. Um 1810 erschien eine ganze Reihe solcher Blätter aus der Gegend von Brunn am Gebirge, mit bukolischer Staffage. Fischer bereiste viele Länder, wurde Direktor der Esterhazyschen Galerie und Professor. Seine Gouachen bez. Stiche und Aquatinten, namentlich aus England, der Schweiz, Mähren und den Karpathen, waren sehr geschätzt. Die Karpathenbilder erschienen auch als Buch (Pest, Hartleben, 1826), wie schon früher seine „Malerische Reise auf dem Waagflusse in Ungarn", gestzt von Schlotterbeck (Wien, Strauß, 1818) in 16 Blättern. Aus der Brandschule kam auch noch der Radierer Franz Rechberger (geb. 1771, gest. um 1842), Galerie-Direktor des Grafen Fries, später des Erzherzogs Karl; aus der Schule Wutkys der unstäte Weltwanderer Lorenz Schönberger (geb. Vöslau 1770, gest. Mainz 1846), dessen blendende Mondschein- und Wasserreffekte Aufsehen erregten. Joh. Nep. Schödlberger (1779—1853) kam aus der Schule Claudes und Poussins und verschönerte die Natur im Sinne der Gebildeten von damals. Auch Ludwig I. von Bayern und der Großherzog von Weimar bewunderten ihn. Einen liebenswürdigen Zug von Frische, von wienerischem Landpartiengeist hatte Johann Josef Schindler (1777—1836), bei etwas ungelenkem Vortrag. Ferdinand Runk (1764—1854), Hofmaler des Fürsten Schwarzenberg, illustrierte dessen Leben landschaftlich, auch in Scenen von dessen Lieblingssitz Worlik und Schloß Frauenberg in Böhmen, wo der Besuch Kaiser Alexanders I. (1815) zu Festdarstellungen Anlaß gab. (Unter anderem Gouachen: Kaiser Alexander hinter dem Pflug und eine Kahnfahrt auf der Moldau.) Aber Runk malte sogar jene schreckliche Brandkatastrophe in Paris, wo die Fürstin (Schwägerin des Feldmarschalls), geb. Prinzessin Arenberg, den Tod gefunden. Ganze Folgen von Ansichten malte er aus Tirol, Böhmen, Steiermark, Mähren; selbst der Park zu Aigen bei Salzburg lieferte ihm 24 Motive. Er hielt die Stecher in Atem. Zu besonderem Ansehen brachte es Josef Rebell (geb. Wien 1787, gest. Dresden 1828), Professor und kaiserl. Galeriedirektor. Ein Schüler Wutkys und lange in Italien gewesen, malte er meist italienische Landschaften, von romantischem Schwung und einem gewissen architektonischen Aufbau („Felsenthor von Foccia bei Neapel"), der erkennen ließ, daß er ursprünglich Baukünstler gewesen. Seine Naturbeobachtung war für jene Zeit scharf, sein starkes Temperament sicherte ihm großen Einfluß, auch bei Kaiser Franz persönlich. Schließlich ist hier der Lechthaler Josef Anton Koch (1768—1839) zu nennen, der die Jahre 1812—1815 in Wien verbrachte und dem Nachwuchs ein Wecker und Sporner war. Die Wiener Akademie besitzt viele seiner Blätter und in seinem Alter bezog er eine Pension des Wiener Hofes. Koch war eine ursprüngliche, zum Wirken auf andere geborene Sauerteignatur. Seine Zunge, seine Feder waren gefürchtet; seine Satire: „Die Rumfortische Suppe"*), in der er dem akademischen Schlendrian und dem verständnislosen Mäcenatentum des „Lord Plumpsack"

*) „Moderne Kunstchronik". Briefe zweier Freunde in Rom und der Tartarei über das moderne Kunstleben und Treiben; oder die Rumfortische Suppe, gekocht und geschrieben von Josef Anton Koch in Rom. (Karlsruhe, Druck und Verlag von J. Velten 1834.)

Digitized by Google

zu Leibe ging — Goethe als Hackertfreund wird immer als „ein berühmter Name" gehechelt — war ein Tages- und Jahresereignis, wie später die geharnischte Streitschrift Waldmüllers. Als derber Frondeur und suggestive Natur erinnerte er auch an Karl Rahl. Seine geistige Heimat war und blieb Italien, dessen Landschaft auch er mit historischem, ja idealisierendem Auge ansah, allerdings mit sehr persönlichem Talent zum sachlichen Durchforschen dieser erlebnisreichen Natur. Der Formenreichtum seiner römischen Landschaften und auch des Menschenwerkes und Menschendaseins darin zeugt von einer wahrnehmenden und ergänzenden Phantasie, die den Beschauer noch jetzt ergreift. Die Staffage spielt bei ihm eine große Rolle, weil seine Ueberzeugung war, daß man „Welt und Menschen nicht

Abb. 23. Jos. Anton Koch: Die Wasserfälle von Tivoli.
Original in der kaiserl. Gemälde-Galerie in Wien.

sondern", vielmehr „gleich Gott die Erlebnisse der letzteren mit den Ereignissen der Natur in Verbindung setzen" soll.

Der Aufschwung der zeichnenden Künste in Paris wirkte auch auf Wien herüber. Man versuchte sich in allen Techniken, und zwar auch die Herrschaften. Wie in Paris der Bourbonenhof sich mit Eifer auf die Lithographie warf, wird in Wien eifrig Kunst getrieben. Maria Theresia gab das Beispiel, schon als „Ser^ma Arciduchessa Teresa Primogenita di Carlo VI.". Auch als Kunststickerin ragte sie hervor; das von ihr und ihren Töchtern mit Dutzenden großer Blumenmedaillons vollgestickte Gemach in Schönbrunn wurde kürzlich von A bis Z nachgestickt und im Oesterreichischen Museum aufgestellt. Die Erzherzogin Charlotte zeichnete und stach damals Landschaften. Erzherzogin Maria Anna radierte sogar Genrebilder; von ihr ist in Schönbrunn auch die Kopie eines Aquarells, das die Nikolobescherung Maria Theresias darstellt. Erzherzog Ludwig Josef radierte, auch farbig. Selbst der rustike Erzherzog Johann verschmähte es nicht, die

Digitized by Google

Abb. 24. J. N. Hoechle d. J.: Kaiser Franz I. in Begleitung des Kronprinzen Erzherzogs Ferdinand und der Generalität mit den verbündeten Heeren, beim Einmarsche in Frankreich, die Vogesen überschreitend (2. Juli 1815). Oelgemälde.
Original in der kaiserl. Gemälde-Galerie in Wien.

Digitized by Google

Bilder in Fuggers „Ehrenspiegel" eigenhändig zu kolorieren. Und ebenso der Adel. Gräfin Marie Czernin radierte Figurales (auch ein Selbstporträt), Gräfin Ulrike Falkenhayn, Graf Josef Dietrichstein, Markgraf Ed. Pallavicini (um 1800), Freiherr v. Pereira (Jagdscenen), Graf L. Buquoy (gestochene und lithographierte Ansichten) und andere mehr sind zu nennen. Die mehrerwähnte Fürstin Pauline Schwarzenberg radierte Ansichten der Schwarzenbergschen Schlösser (10 Blatt). Von Gräfin Gabriele St. Genois, die auch Schriftstellerin war, kam mir ein Album vor mit 51 Aquarellen und Bleistiftzeichnungen, meist Porträts. Der nachmalige Feldzeugmeister und berühmte Sammler Franz von Hauslab, Sohn des gleichnamigen Malers und Zeichenlehrers an der k. k. Ingenieurakademie zu Wien, führte die Radiernadel. Gräfin Flora Wageneck radiert sogar ein Selbstporträt, wo sie, an einen Felsblock gelehnt, zeichnet.

Die Leute vom Fach schufen damals, und schon seit Kaiser Josef, einen ganzen Orbis Pictus von Wien. Joh. Peter Pichler (geb. Bozen 1766, gest. 1807) trieb in Wien gute Schabkunst und schabte in großem Folio zahlreiche Bildnisse nach Grassi, Hickel, Oelenhainz, aber auch Historien und Blumenstücke. Desgleichen der zierliche Pferdemaler Joh. Dallinger von Dalling (1782—1869), Joh. Bernard (1784 bis nach 1821), der fruchtbare Franz Stöber (1795—1858) und andere mehr. Der allgegenwärtige David Weiß (geb. in Südtirol 1775, gest. Wien 1846) arbeitete sehr geschickt in der Punktiermanier, mischte wohl auch die Techniken mit findiger Hand, so daß sein Hauptblatt: „Das Gewitter", nach Fendi, radiert, punktiert, geschnitten und geschabt ist. Der Kammerkupferstecher Karl Heinrich Rahl (geb. Hofen bei Heidelberg 1779, gest. 1843), Vater des berühmten Malers, ist eine kraftvolle Natur. Er kam aus einer Druckerfamilie, sein Vater, David Bernhard, war nämlich Kattundrucker. (Stiftzeichnung des Sohnes auf der historischen Porträtausstellung.) Vinzenz Georg Kininger (geb. Regensburg 1767, gest. Wien 1851), ein nachdrückliches Talent, und sein Schüler Ignaz Rungaldier (geb. Graz 1799, gest. Wien 1876) waren vielseitig beschäftigt. Karl Ruß (1779—1845), in jungen Jahren zeitweilig Kunstreiter, war gleichfalls eine kräftig zugreifende Natur; die von Goethe so gefeierte Kaiserin Maria Ludovica (von Este) zog ihn zu den Malereien in ihren Appartements heran. Unter den Pflegern der Vedute ist vor allem das Kleeblatt Karl Schütz (1746—1800), Johann Ziegler (1750—1812) und Laurenz Janscha (geb. Proßnitz 1746, gest. 1812) zu nennen. Sie verbreiteten in langen Folgen von handkolorierten Kupferstichen, wie der Schweizer Johann Ludwig Aberli (1723—1786) sie für seine Heimat modern gemacht hatte, in kleinem und großem Querfolio, zunächst die Ansichten von Wien und Umgegend, dann auch welche aus der Provinz (1780—1800). Sie waren ungemein geschickt, Schütz mehr im Städtisch-Architektonischen, Ziegler im Vorstädtisch-Landschaftlichen, dazu aber auch in der Staffage, deren zahllose Figürchen mit kulturgeschichtlich schätzbarer Genauigkeit durchgeführt sind. Das schönste, figurenreichste Blatt des großen Formats ist das „Lustschloß Laxenburg", dessen Staffage Kaiser Josef mit seinem ganzen Hofstaat bildet. Ein Hauptblatt ist ferner die Ansicht Wiens vom Belvedere aus (1784). Viele dieser Ansichten sind in zwei Zuständen vorhanden, mit Figuren in Rokoko-

Digitized by Google

Abb. 25. J. U. Höchle d. J.: Einzug der Alliierten in Paris (31. März 1814). Gouache.

Digitized by Google

und in Empiretracht. Das erste solche Werk: „Collection de cinquante vues de la ville de Vienne, des Fauxbourgs et de quelques unes de ses Environs“ ist bei Artaria erschienen, die Blätter sind 12 Zoll hoch, 16 Zoll breit. Eine ähnliche Folge von Prachtblättern, meist einzeln böhmischen Kavalieren gewidmet, erschien über Prag, von den Baumeistern Ph. und Fr. Heger (1792—1794). Die meisten Blätter aus der Provinz sind von dem erwähnten Kunk gezeichnet. Auch der späteren Zeit war solche Unternehmungslust nicht fremd. So gab Sigmund Ferdinand von Perger (1778—1841) in den Jahren 1820—1833 sein vierbändiges Werk: „Die k. k. Bildergalerie im Belvedere zu Wien“ heraus, für das er sämtliche Originale sorglichst in Aquarell kopierte, als Vorlagen für die 340 Stiche von verschiedener Hand. In jenen ersten Lustren des Jahrhunderts verlangte aber auch die Politik, das heißt die Weltgeschichte des Tages, ihre Illustratoren. Es giebt deren ganz hervorragende. Der Schlachtenmaler Johann N. Höchle der Jüngere, ein Schüler Duviviers (geb. München 1790, gest. Wien 1835) that es im ganz Großen. Er zog im Gefolge des Kaisers Franz nach Frankreich und malte und zeichnete die Ereignisse unermüdlich nach. Sein großes, wimmelndes Gemälde: „Kaiser Franz mit den verbündeten Truppen die Vogesen überschreitend“ (kaiserl. Galerie) ist ein auffallend farbenprächtiges Bild von tapferem Grün der Landschaft und lebendig bewegten Soldatenfiguren. Er malte dann solche Scenen auch in Gouache und Aquarell („Einzug der Alliierten in Paris“ u. s. f.), immer mit gleicher Schlagfertigkeit und dabei einer Sauberkeit, die sich mit allem Französischen der Zeit messen kann. Die Hof- und Volksfeste des Kongresses fanden in ihm und anderen, besonders noch Balthasar Wigand (1771—1846) unermüdliche Chronisten. Wigands Scenen, wie das große Veteranenfestmahl im Prater am Völkerschlachtstage, leisten an Mannigfaltigkeit und Genauigkeit der Hunderte winziger, rein für die Lupe gemalter Figürchen das Außerordentliche. Zahlreiche Stecher (Mansfeld und andere) waren daran beteiligt. Die „Wiener Volkstypen“, die schon vor Beginn des Jahrhunderts von Brand und anderen reihenweise auf den Markt geworfen wurden, fanden 1805—1812 in Georg Emanuel Opitz (geb. Prag 1775, gest. als Professor in Leipzig 1841) einen besonders handfesten Schilderer. Er war außerordentlich fruchtbar und hatte viel humoristische Beobachtung. Die schöne Herzogin von Kurland nahm ihn 1814 mit nach Paris, das ihm eine Fundgrube von Motiven wurde. Für Wien ist er Spezialist mit seinen grob radierten und noch gröber kolorierten, aber in ihrer unumwundenen Wahrheit ungemein drastischen Blättern („Die Tyrolerin, der Hausmeister und der Italiener mit Gipsfiguren in Wien“, „ein Läufer, ein Stubenmädchen und eine Wäscherin in Wien“ u. s. w.), die jetzt eifrig gesammelt werden. Sie erfreuten sich der größten Beliebtheit, wie in der josefinischen Periode die von Hieronymus Löschenkohl gezeichneten und in seinem Laden am Kohlmarkt verkauften Tagesbilder. („Den gehorsamsten Diener des schlechten Geschmackes“ nennt ihn Gräffer.) Den Volkstrachten wurden eigene Kupferwerke gewidmet, wie die 30 Blätter „Abbildungen der Einwohner von Tyrol“ von J. Schaffer und C. Schütz (Wien, F. X. Stöckl). Die damaligen Zeitschriften beschäftigten auch viele Griffel und Nadeln. Bäuerles „Theaterzeitung“ allein verschlang Hunderte von Wiener Scenen (von Schoeller, Cajetan, Jachimo-

Digitized by Google

Abb. 26. Balthasar Wigand: Das Militärfest im Prater (18. Oktober 1814). Aquarell.

Digitized by Google

vicz und anderen), Theaterporträts, Kostümbildern und dergleichen. Man war so bilderfroh, daß selbst die damaligen und etwas späteren Gratulationskarten, Vignetten für Bonbonnieren und dergleichen oft einen künstlerischen Zug aufweisen und heute schon sammelbar sind. Der Kunsthändler Josef Eder (geb. 1759), ein echter Urwiener an Gemütsart, verkaufte in seinem populären Laden im Elefantenhause am Graben seine Visit- und Neujahrsbillets so massenhaft, daß an gewissen Namenstagen (Anna!) oder um die Neujahrszeit, die Stadtwache Ordnung unter seinen Kunden machen mußte. Der Kunsthändler Frister am Mehlmarkt erfand die „mechanischen Visitkarten", die auf einen Druck oder Zug mit einer Ueberraschung aufwarteten. Das Publikum riß sich um dergleichen Tand.

Der Wiener Kunsthandel begann sich überhaupt zu entwickeln. Franz und Karl Artaria (aus Como) hatten schon 1770 ihr Geschäft gegründet, den kleinen Laden „zum König von Dänemark" im Sparkassengebäude am Graben; 1785 siedelten sie auf den Kohlmarkt über in das Haus „zum englischen Gruß", das soeben als prächtiger Marmorbau wiedererstanden ist. Dominik Artaria war der eigentliche Ausgestalter des Geschäfts, das sich in der Kongreßzeit sehr geltend machte. Er hatte auch den Blick, Beethovens „Sonate Opus 1" zu verlegen. Ansehnliche Kunsthändler waren noch Tranquillo Mollo am Hof, Carlo Mechetti am Michaelerplatz (Kriehubers erste lithographische Porträts), Leopold Neumann am Kohlmarkt. Alexander Allard handelt erfolgreich mit alten Gemälden*). Karl Riegel ist bis gegen 1820 k. k. Hofantiquar und Kunsthändler. Die Antiquitätenfirma Cubasch beginnt 1824 als bürgerliches Stadttrödlergeschäft. Das bald aufblühende Geschäft Anton Paternos am Hohen Markt beginnt 1825. Es ist bestimmt, in der Wiener Volksbilderkunst eine große Rolle zu spielen, wie etwas später der unternehmungslustige, erfinderische, vielprivilegierte, dabei kavaliermäßig lebende und leben lassende Matthias Trentsensky (1790—1868). Sie sind die Entdecker der unabsehbaren Bilderbogenwelt, der allverbreiteten bunten „Mandelbogen", für die in jungen Jahren selbst die Ranftl, Höchle, Schwind und Pettenkofen eifrig arbeiteten. Trentsensky war der „Braun & Schneider" von Wien. Vorübergehend erscheint in Wien sogar Alois Senefelder (geb. in Prag), der Vater der Lithographie, der im Paternostergaßl eine bescheidene „chemische Druckerei" hat und Musiknoten drucken möchte, was er aber einstweilen nicht durchsetzt. Dazu mußte in Wien erst Tobias Haslinger aufstehen, der „quondam Tobias Haslinger", wie das Musikhaus Spina noch lange nachher hieß.

In der Plastik zeigte sich während dieser akademischen Jahrzehnte weniger Leben. Da die Sparsamkeit der Zeit das Bauen eingestellt hatte, mußte auch der dekorative Bildhauer feiern. Ueberdies war der Ruhm Canovas so groß, daß fast kein Nebenbuhler bestehen konnte. Durch ihn ließ Herzog Albert von Sachsen-Teschen seiner liebreizenden Gemahlin, Erzherzogin Marie Christine (gest. 1793) das berühmte Marmorgrabmal in der Augustinerkirche errichten (1805, Aufwand 20 000 Dukaten). Eine 28 Fuß hohe Pyramide, durch deren Pforte die Tugend mit der Urne der Entschlafenen eingeht, gefolgt von Fackelmädchen, mit denen eine Blumenkette sie verbindet, und von allegorischen Figuren, während ein Löwe und

*) Th. v. Frimmel, „Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen". Leipzig 1898.

Digitized by Google

ein geflügelter Jüngling auf den Stufen trauern. Es ist das reichste Grabarrangement Canovas und ein interessantes Gemisch von Anmut und Bedeutsamkeit. Im Jahre 1807 folgte dann die Enthüllung von Zauners Kaiser Josef-Denkmal. Und 1819 vollendete Canova seine einst hochberühmte Theseusgruppe, die noch von Napoleon nach seiner Königskrönung im Mailänder Dom für den dortigen Korso bestellt und nach seinem Sturze von Kaiser Franz in Rom erworben war. (18 Fuß hoch, 12 Fuß breit, der Theseus 9 Fuß hoch.) Der beschwerliche Transport des Marmorkolosses über die Alpen war damals ein berühmtes Speditionsabenteuer. Um die Gruppe würdig aufzustellen, erbaute Peter von Nobile 1823 eigens den Theseustempel im Volksgarten. Jetzt ist sie in das neue kaiserliche Kunstmuseum übertragen und steht auf dem ersten Treppenpodest, wo sie doch zu sehr als kühle Attitüde wirkt. Das waren die großen plastischen Ereignisse dieses Zeitraumes. Die italienische Plastik wurde in Wien noch lange hors concours erachtet. Das große Denkmal des Kaisers Franz für den innern Burghof (1846 enthüllt) wurde dem Canovaschüler Pompeo Marchesi in Mailand übertragen (das für Graz desgleichen); „es ist nicht möglich, den Entwurf eines so vornehmen Künstlers, wie Marchesi, unbeachtet zu lassen", sagte man damals an maßgebender Stelle. Aber es wurde sogar in Mailand gegossen, da doch schon Zauners Josef im Wiener Gußhause gegossen war, und mit solcher Tüchtigkeit, daß Canova ihn bewunderte und die Werkleute nach Rom kommen ließ, um seinen nackten Napoleonkoloß gießen zu lassen. So hatte jene Frühzeit in Wien doch ihre besonderen Leistungsfähigkeiten. Die Lust, ins Monumentale zu gehen, kam ihr später auch, nur hatte sie dann ihre eigenen spießbürgerlich-romantischen Mucken. Klieber quälte sich und die Leute jahrelang mit der fixen Idee, den über 6000 Fuß hohen Schneeberg in ein Kaiser Franz-Denkmal umzuformen, so daß er dessen Profil annehme, wie der Traunstein von Natur das Profil Ludwigs XVI. zeigt. Ein anderer Bildhauer der Zeit, Kisling, machte für den Grafen Prosper Sinzendorf auf dessen Besitzung Ernstbrunn ein Kaiser Franz-Denkmal, in Form einer 50 Fuß hohen Marmorbüste auf über 100 Fuß hohem, zur Pyramide zugeschnittenem Hügel. Er ist ein Seitenstück zum künstlichen Löwenhügel bei Waterloo.

Franz Zauner, seit 1807 Edler von Felpatan (geb. 1746 zu Felpatan oder Felpataun in Tirol, gest. Wien 1822), war einer der vornehmsten und bedeutendsten Künstler seiner Zeit. Als armer Waisenknabe aus dem Zirbellande schnitzt er, sobald er den Schnitzer halten kann. Dann lernt er in der Bildhauerwerkstatt eines Onkels, erst in Imst, dann bei Passau, alle Gesteine bearbeiten. Zehn Jahre lang hat er schon Altäre und Kanzeln gemeißelt, als er (1766) an die Wiener Akademie kommt. Zum Hofstatuarius J. W. Beyer, der neben Hagenauer der herrschende Rokokoplastiker ist. Er lebt vorderhand von anatomischen Arbeiten, schnitzt eine ganze Sammlung solcher Präparate aus Holz für den Professor Josef Barth. Ihre Genauigkeit und Eleganz erregt Aufsehen, der Kaiser giebt ihm dafür eine goldene Medaille. Ein Schädel in Hochrelief wird besonders gelobt. Einen Antrag, sich auf zwölf Jahre als anatomischen Bildhauer mit 1000 Gulden Jahresgehalt anstellen zu lassen, lehnt er ab. Fürst Kaunitz fördert ihn, er be-

Digitized by Google

kommt Figuren österreichischer Flüsse für Schönbrunn zu machen. Erst 1776 erhält er die Pension für Rom, wo er, von Mengs beeinflußt, fünf Jahre arbeitet. Nach Wien zurückgekehrt, macht er die obligate akademische Karriere, wird 1784 Professor, 1796 Hofstatuarius, 1806 Galerie- und Akademiedirektor, 1807 für sein Josefsdenkmal geadelt, mit einer Brillantendose, einem Ehrengeschenk von 10 000 Gulden und einer Pension von 3000 Gulden belohnt. Am Josefsdenkmal arbeitet er von 1795 bis 1806; es ist 5 Klafter 3 Fuß 8 Zoll hoch, am Sockel mit Reliefs und an den runden Kettenträgern mit Reliefmedaillons nach Münzen geschmückt. Ein kleinerer Probeguß in Bronze steht im botanischen Garten des Schönbrunner Parks. Die Reiterstatue ist die beste des ersten halben Jahrhunderts. Der Kaiser ist als römischer Imperator gegeben, die Hand segnend ausgestreckt. Die anfängliche Rokokoweise des Künstlers hat sich längst verloren, er klassizisiert offen, aber ohne Trockenheit, mit schlichter Größe. Sucht man nach Anregungen des Werkes, so bietet sich Edme Bouchardons Reiterdenkmal Ludwigs XIV. auf der Place Royale (jetzt Place des Vosges) zu Paris, die 1792 zerstört wurde, aber in einer kleinen Bronzereplik des Louvre erhalten ist. Auch die beiden prächtigen 15 Fuß hohen Karyatidenpaare am Portal des Palais Fries (Josefsplatz) lassen eine Pariser Anlehnung erkennen: die Karyatidenpaare Jean Goujons im oberen Geschoß des Louvrehofes und in der Salle des cariatides. Sie sind von monumentaler Wirkung. Im ehemals Friesschen Schloßpark zu Vöslau sieht man von ihm das Denkmal des alten Grafen, der dort eines Tages tot gefunden wurde. Es ist ein Tempel mit einer Gruppe, welche die Begegnung des Vaters und Sohnes im Elysium darstellt. In der Augustinerkirche bildete er das Grabmal Leopolds II., einen Sarkophag aus buntem Marmor, darauf in weißem Marmor der Leichnam in voller Rüstung, über den sich die Gestalt der Religion neigt. Im Park zu Hadersdorf steht sein Grabmal Laudons, an dem ein kolossaler Krieger trauert. In der Karlskirche das Denkmal des Dichters Heinrich v. Collin. Auch eine Anzahl vorzüglicher Büsten im Empirestil (Franz I., Erzherzog Karl, Sonnenfels, der Anatom Brambilla und andere) verdankt man ihm. Sehr hübsch ist sein maurerisches Denkmal: „Genius Bornii", dem geistvollen Exjesuiten und Aufklärer Ignaz v. Born, Verfasser der „Monachologie" gewidmet, ein schlanker Knabe mit Kette, Eule und anderen Symbolen (jetzt im Oesterreichischen Museum).

Unter dem Einfluß Canovas stand Leopold **Kisling** (1770—1827). Er war bis zum einundzwanzigsten Lebensjahre Tischler und wurde vom Grafen Cobenzl nach Rom geschickt, wo er neun Jahre arbeitete. Seine äußerst korrekte Marmorgruppe: „Mars, Venus und Amor" in der kaiserl. Galerie wurde 1810 als Anspielung auf die Vermählung Napoleons mit Maria Louise bestellt. Die Aristokratie beschäftigte ihn viel. Steiermark verdankt ihm die Erschließung von wertvollen Marmorbrüchen. Von robusterer Art war der Bildhauersohn Josef **Klieber** (geb. Innsbruck 1775, gest. 1850). Sein Protektor, Fürst Johann Liechtenstein, beschäftigte ihn für sein Majoratspalais, die Schlösser zu Eisgrub und Lundenburg, den Husarentempel bei Mödling (Reliefs). Im großen Saale des Palais des Erzherzogs Karl (jetzt Friedrich) findet man von ihm Apollo und die neun Musen in Sandstein, 6 Fuß hoch; anderes in der Weilburg; im Polytechnikum

Digitized by Google

die 7 Fuß hohe Marmorstatue des Kaisers Franz; über dem Portal der Johanniskirche in der Praterstraße das große Lünettenrelief; in der Hofkirche zu Innsbruck das figurenreiche Relief des Hoferdenkmals (der Entwurf wird von Wurzbach J. M. Schärmer zugeschrieben); verschiedenes auch in Budapest und auf ungarischen Schlössern. An vielen Wiener Bürgerhäusern der Empirezeit sieht man noch seine Kinderreliefs à la Fiammingo in damals gebräuchlicher Art eingebettet. So am Hause des einst stadtberühmten „Knödelwirts", Annagasse 14, wo das gemütliche Relief von spielenden und musizierenden Kindern über dem Erdgeschoß quer durch die ganze Fassade läuft. Klieber war auch Spezialist in kaschierten Kolossalfiguren für Triumphbogen und Katafalke; er lieferte sie sogar für den Katafalk Ludwigs XVIII. in Paris. Ein fruchtbares Talent war ferner Johann Martin Fischer (geb. im Algäu 1740, gest. 1820). Auch er schnitzte als Knabe, dann arbeitete er für den genialen Charakteristiker Messerschmidt. Sein berühmtestes Werk ist der „Muskelmann", den man noch jetzt in allen Ateliers sieht. Der Anatom Barth, der schon Zauner ins Anatomische verlockt hatte, gab ihm eine besonders schöne männliche Leiche, nach der er jene berühmte anatomische Statue in Buchs, Gips und Metall ausführte. Sie ging auch an viele Akademien des Auslandes. Er wurde Zauners Nachfolger an der Akademie und arbeitete viel für den Hochadel; für den Fürsten Liechtenstein unter anderem die drei Grazien aus einem Block. Mehrere Wiener Brunnen haben von ihm kolossale Gewandfiguren aus weichem Metall; am Franziskanerplatz steht der Moses, vor dem Josefinum die Hygiea, in der Alserstraße die „Wachsamkeit des Staates", am Hof die „Bürgertugenden". Sie zeichnen sich durch überreichen Faltenwurf und effektvolle Gebärden aus. In „weichem Metall" arbeitete man noch immer gern, wie in der Barockzeit. Auch die „vier Flüsse" Rafael Donners wurden erst zu dieser Zeit entdeckt, in einer Rumpelkammer, und zwar durch Zauner, der deren Versetzung auf den Donnerbrunnen am „Mehlmarkt" (Neuen Markt) veranlaßte. In diese Zeit gehört endlich Professor Joh. Nep. Schaller (1777—1842). In Rom, wo er elf Jahre blieb, entstand seine akademisch ausgezirkelte Marmorgruppe „Bellerophon und Chimäre" (kaiserl. Galerie). Sein allbekanntes Werk ist die marmorne Hoferstatue in der Innsbrucker Hofkirche (1853); in Holz geschnitzt ist

Abb. 27. J. M. Fischer: Mosesbrunnen.

Digitized by Google

sie zum Hauptobjekt des dortigen kleinen Souvenirgewerbes geworden. Sie ist von der summarischen Trockenheit, wie etwa Thorwaldsens Gutenberg in Bonn. Seine Kaiser- und Feldherrenbüsten sind weithin verbreitet.

Nicht alle diese Künstler waren ganz und gar in Akademik versunken. So hielt J. M. Fischer, wenn er auch selbst nicht „modern" werden konnte, den romantischen Jünglingen die Stange, die nun bald ihr „junges" Rumoren an der gestrengen Akademie beginnen sollten. Einer, dem das Erneuern im Blute lag, war der hochverdiente Plastiker Josef Daniel Böhm (geb. Wallendorf in der Zips 1794, gest. Wien 1865), dessen begeistertes Kunstempfinden den Wiener Nachwuchs förmlich elektrisierte und noch bis in unsere Zeit herüberwirkte. Er war der geborene Kleinplastiker in allen möglichen Materialien. Als Knabe war er ein Benvenuto Cellini in Obstkernen, aus denen er 1814 ein ganzes Halsband schnitzte, jeder Kern eine Figur oder ein Gegenstand mit symbolischer Beziehung auf die Kongreßherrschaften. Graf Fries kaufte diese vegetabilische Plastik für 25 Dukaten. An der Akademie schnitzte er erst in Holz, dann wies ihn Zauner auf die Steinschneidekunst hin. Bei einem Schlosser lernte er den Stahl bearbeiten.

Abb. 28. Joh. Nep. Schaller: Der Todesengel.

Eine Zeitlang that es ihm der ölgetonte Kelheimer Stein an, in dem er eine Menge Porträtreliefs arbeitete, viele für den Grafen Fries. Dreimal halfen ihm vornehme Gönner nach Italien. Das erste Mal (1821) sah er Thorwaldsen an der Arbeit, als er die Aegineten für München ergänzte. (Die Abgüsse in der Wiener Akademie sind damals von Böhm gemacht.) Das zweite Mal (1825) sah er in Rom die

Digitized by Google

eben angekommenen Elgin Marbles, bei deren Kopieren ihm die Antike aufging. Er kopierte auch Werke der Pisani, wie denn überhaupt die Frühen ihn am meisten anzogen. Die künstlerische Andacht jener Bahnbrecher rührte sein Herz, mit ihnen empfand er die Kunst als eine Art Religion, aber auch die Religion als Kunst, so sehr, daß er ganz nazarenisch vom Protestantismus zum Katholizismus übertrat. Das Faustwort: „Gefühl ist alles" blieb sein künstlerisches Glaubensbekenntnis, auch in den späteren Jahren, als die Generation Eitelbergers und Tilgners bei ihm im Starhembergschen „Freihause" am Naschmarkt aus- und einging und seine berühmten Sammlungen verstehen lernte. Auch als Sammler hatte er diese Physiognomie. In allem, was ihn umgab, war Seele; aber auch Hand. Denn er selbst hatte das Handgenie der alten Toreuten. Er schnitt für die Großen Kameen, schmiedete Schmucksachen, schnitt Stempel für Denkmünzen. Er wurde Kammermedailleur und später Direktor der Münzgraveurakademie. Er war einer der Geister, die aus der Oede in neues Fruchtland hinüberführten. In der Medaille war sein bedeutendster Vorgänger der Kammermedailleur Joh. Nep. Wirt gewesen (1753—1810), der noch Kaiser Franz und zwei seiner Gemahlinnen verewigte. In der Franzzeit treffen wir ferner den Hofmedailleur Franz Xaver Würth (1759—1814), von dem die k. k. Hof- und Staatsdruckerei 90 Matrizen besitzt. Dann J. B. Harnisch (1778—1826), Ignaz Donner und andere. Lauter unverkennbare Kinder ihrer Zeit, die in der Medaille recht trocken geworden war*).

Als Kleinplastiker ist schließlich Anton Grassi (1755—1807) zu nennen, der als Modellmeister der kaiserlichen Porzellanfabrik viel Zierlich-Würdiges im farblosen Empire-Biskuit schuf, das den antiken Marmor nachahmen sollte. Die Wiener Porzellanfabrik (gegründet 1718 als Privatfabrik, 1744 von Maria Theresia verstaatlicht) hatte unter der Leitung des Freiherrn Konrad Sorgenthal (1789—1805) ihre Blütezeit**). Dieses „Altwien", mit der Marke des sogenannten „Bienenkorbes", der eigentlich das österreichische Wappen mit der Querbinde ist, lief in der Empirezeit manchem anderen Porzellan den Rang ab und wird noch heute, samt der damaligen Blumenmalerei, nachgeahmt. Grassi, der Sohn eines Wiener Galanteriearbeiters, war eine richtige Porzellannatur. Die Fabrik schickte ihn 1792 nach Italien, um Modelle und Anregungen zu sammeln; 1794 wurde er zur künstlerischen Seele der Anstalt ernannt (in einem Bericht Sorgenthals heißt es, daß er dort „den Geschmack und die Kunst ordnen muß"). Er starb leider zu früh. Seine That ist die Antikisierung der bisherigen Rokokofabrik, die Verwendung der klassischen Schablonen mit einer wienerischen Liebenswürdigkeit, die ihr eine eigene Originalität gab und sie noch heute lebendig erhält. Im Statuarischen wich das bunte, glasierte Bürger- und Schäfergenre des Rokoko der unglasierten, weißen, marmormäßigen Mythologik des Empire. Dieses Biskuitgenre ist ein Spiel mit dem hohen Stil und gelangte in all seiner Absichtlichkeit doch zu einer neuen Art Anmut. Unter Sorgenthals Nachfolger, Matthäus Niedermayr junior (1805—1827), wurde anfangs das Niveau festgehalten, dann machte ihn sein hohes Alter von technischen Beiräten abhängig.

*) Porträtmedaillen des Erzhauses Oesterreich. Von Karl Domanig. Wien 1896.
**) Die k. k. Wiener Porzellanfabrik. Von Jakob von Falke. Wien 1887.

Digitized by Google

Erst von dem vielseitigen Professor der Physik Peter Joris (1768—1825), dann vom Professor der Chemie Dr. Benjamin Scholz (gest. 1853). Im Jahre 1827 wurden der fünfundsiebzigjährige Niedermayr und der berühmte „Arkanist" der Anstalt, der seit 1770 angestellte Josef Leithner, der Erfinder des „Leithnerblau" (Kobaltblau), in den Ruhestand versetzt. Grassis Nachfolger als künstlerischer Leiter wurde sein Schüler Elias Hütter (geb. 1775), auch so ein Veteran, der mit 13 Jahren eintrat und erst mit 86 Jahren in Pension ging. Von ihm rühren viele Biskuitbüsten der Fabrik her; zwischen 1810 und 1816 saß ihm die ganze kaiserliche Familie dazu. Er blieb lange Zeit barock, erneuerte sich aber doch endlich (Büsten Jacquins und andere). Auch die Porzellanmalerei nahm unter Niedermayr einen großen Aufschwung. Es entstand an der Fabrik eine förmliche fünfklassige Kunstschule, unter deren Zöglingen man sogar Daffinger begegnet (zuerst 1801 genannt, 1804 Gewinner eines Prüfungspreises). Auf die Malerei wurde so großes Gewicht gelegt, daß die Stücke meist mit Künstlernamen bezeichnet sind. Niedermayr ließ durch Liep sogar den Rubensschen Decius Mus-Cyklus (Liechtenstein-Galerie) auf eine Reihe großer Vasen malen. Auch führte er große Porzellantafeln mit historischen Scenen und reichen Blumenstücken ein, die anfangs van Huysum und Rachel Ruysch kopierten, später aber selbständig und bunt-naturalistisch wurden. Die Blumenmalerei wurde eine reine Spezialität und entwickelte sich von den vielbeliebten „leichten Dessins" des Anfangs zu immer wuchtigeren Maschinen. Eine Kunstleistung in dieser Richtung war ein vom Hof bestelltes Speiseservice für König Georg IV. von England, das 1821—1824 gearbeitet, aber, da der Besuch des Königs unterblieb, nie überreicht wurde. Die Formen waren antik, der Dekor schwere Blumengewinde und Sträuße in aller Naturbuntheit. Das Service wurde dann von der ostasiatischen Expedition in Siam und Japan verschenkt, bis auf einige Proben im Oesterreichischen Museum. Die Fabrik lenkte später, unter Dr. Benjamin Scholz (1827—1853), dem Professor der Physik Andreas Baumgartner (1824—1843) und dem Professor der Chemie Franz Freiherrn v. Leithner (1843—1854) in immer technischere und geschäftlichere Bahnen, bis sie unter dem Chemiker Alexander Löwe (1856—1864) aufgelöst wurde. Der Bestand an Modellen und Kunstwerken ging in den Besitz des Oesterreichischen Museums über. In neuerer Zeit hat die Fabrik Moriz Fischer von Herend (zu Herend in Ungarn) das Fabrikat mit bemerkenswertem Geschick nachgeahmt und diesem neuen Altwien einen neuen Markt verschafft. Einzelne technische Eigenheiten des echten altwiener Porzellans, wie den erhabenen Golddekor, hat der letzte Arkanist Kosch wieder belebt.

Nach dieser interessanten Episode des Wiener Empire haben wir noch einen Blick auf die Baukunst jener Zeit zu werfen. Er führt uns nicht weit, denn die Zeit hatte kein Geld, um baulustig zu sein. Der wohlhabende Bürgerstand baute sich seine hübschen Empirehäuser, meist in der Vorstadt, wo man sie, besonders in Nebengassen, noch jetzt stehen sieht. Mit klassischen Rundbogenfenstern, römischen Medaillons und Reliefscenen, steif-linearen Balkongittern und reizenden Gartenhöfen. Schon die Barockzeit hatte sich gern auf jenen „Gründen", die zum Teil noch „Land" waren, angebaut. In der Gegend des Schaumburgergrundes wimmelte es von

Digitized by Google

kleinen „Kasinos" Fischer von Erlachs; die meisten sind längst verschwunden, auch sein eigenes Heim an der Ecke der jetzigen Johann Straußgasse. Oeffentliches wurde unter Kaiser Franz wenig gebaut. Das französische Geschütz, das 1809 die Burgbastei in Bresche legte, zwang das Hofbauamt, die Konsequenzen dieses Zustandes zu ziehen. Die Burgbastei, die beliebteste Spazierstrecke der Wiener, wurde 1818 niedergelegt, samt der sogenannten „Ochsenmühle", dem Kaffeezelt, das den Mittelpunkt der Basteibummelei bildete. Es entstand der neue Paradeplatz, mit mehreren namhaften Bauten im Empirestil. Vor allem das äußere Burgthor (1821—1824), eine innen offene dorische Säulenhalle von 38 Klafter Länge (die Säulen 27 Fuß hoch bei 4 Fuß 7 Zoll Durchmesser), die außen mit glatter Wand als Zwischenstück der Bastei erschien. Dann der Theseustempel im Volksgarten (1823), eine kleine Nachbildung des großen Theseions zu Athen, also dorischer Peripteros mit 6 Säulen unter den Giebeln und 10 (statt 13) an jeder Langseite, unter Weglassung von Pronaos und Opisthodom. Unter der Glaskuppel der Cella wurde Canovas Theseusgruppe aufgestellt. Und im Volksgarten erstand auch das berühmte Cortische Kaffeehaus in Gestalt einer halbkreisförmigen Säulenhalle. Alle drei Bauten waren Werke des k. k. Hofbaumeisters Peter von Nobile (geb. Campestre im Tessin 1774, gest. Wien 1854), des damaligen Baukommandanten von Wien. Nobile war ein strenger Autokrat des Klassicismus, in Rom gebildet, auf Vitruv und Vignola eingeschworen, unduldsam gegen alle Andersgläubigkeit. Er baute erst in Triest, wo er auch noch später die nautische Akademie, die Kirche S. Antonio Nuovo (1830) und verschiedene Privatgebäude ausführte, die noch jetzt einen strengen Charakterzug in der Stadtphysiognomie bilden. Auch der säulenartige Leuchtturm von San Salvore (1818) ist sein Werk. (Der zu Triest ist von Nikolaus Pertsch, der auch das Lloydgebäude erbaut hat.) Die Ausgrabungen in Aquileja und Pola, wo er das Amphitheater freilegte und zwei eingestürzte Bogen desselben wieder herstellte, fallen in Nobiles Zeit als Oberbaudirektor zu Triest. Er errichtete ferner das Grazer Theater (1825) und das Denkmal der Schlacht bei Kulm (1835). 1817 wurde er Hofbaurat und Direktor der Architekturschule an der Wiener Akademie. Neben ihm dürfte noch Karl von Moreau (1758—1841) zu nennen sein, der in Paris gebildet, auch als Maler thätig war. In der Kongreßzeit wurde sein Prachtbau des Apollosaales, wo die Lebewelt sich tummelte, von allen Fürsten besucht. Er war auch der Festarchitekt der geistvollen Kaiserin Maria Ludovika. Sein ansehnlichster Bau ist das Gebäude der Nationalbank in der Herrengasse (1825), bureaukratisch streng und schmucklos, aber zweckmäßig und großräumig. Er entspricht schon ganz dem Ideal der anbrechenden Baubeamtenzeit.

Digitized by Google

II.

Bürgerlich und Romantisch

Digitized by Google

Abb. 29. Moriz von Schwind: Ein Schubert-Abend. Sepiazeichnung.

Digitized by Google

Abb. 30.
(Aus dem Besitze der Buchhandlung Gilhofer & Ranschburg in Wien.)

Bürgerlich und romantisch — eigentlich romantisch und bürgerlich; dazwischen auch historisch, und das alles ein wenig durcheinander. Das ist der Inhalt des Zeitraumes, der auf den Klassicismus folgte, oder auf das Empire, oder wie man es sonst nennen will; ich habe vorgezogen, unbestimmter und dennoch bezeichnender die akademische Zeit zu sagen. Die Akademie hatte das Ihre gethan, strenge Zucht gehalten und Früchte aufgewiesen. Als ihre großen Lehrer älter wurden und zu verknöchern begannen, fühlte man ihre Macht immer mehr als Tyrannei. Das nachwachsende Geschlecht begann wider den Stachel dieser Umstpolizei zu löken und die Geschmacksbeamten mußten es mit Gewalt niederhalten, auch wohl ein räudiges Schaf Knall und Fall ausscheiden. Die Relegierung des Lübeckers Overbeck, der 1806 in die Antikenschule gekommen und noch im Wintersemester 1811/12 inskribiert war, konnte als Statuierung eines Exempels dienen. Denn natürlich war der Sauerteig von draußen gekommen. Franz Pforr, Joh. Friedr. Overbeck, Josef Wintergerst, Philipp Veit waren an der berühmten Wiener Akademie aufgetaucht und hatten sie allgemach satt bekommen. Die Sezessionisten von damals, denen etwas unbestimmt Neueres, Echteres, Wärmeres vorschwebte, als die abgedroschenen Schulgipse und abgerichteten Modelle und die kalten antiken Motive auf „us“ oder „os“. Die Romantik kam nach Wien. Der schon erwähnte Flüchtling aus Rom, Eberhard Wächter, schildert in Briefen an seinen Freund Frhrn. von Uexküll die Verkommenheit und Gärung an „dieser schulähnlichen Akademie“, wie Overbeck sich ausdrückte. „Wie ich unter Menschen, die ich weder achten noch lieben konnte, in dumpfer Betäubung fortvegetierte und was ich für ein Alltagsmensch ward,“ klagte

der lübische Jüngling, in dem sich mehrere Sehnsuchten der Zeit mächtig regten. Der energische Franz Pforr habe ihn förmlich gerettet*). Diese Schwärmer fanden Anklang bei den urwüchsigen Wiener Naturen eines Daffinger, Ruß, Waldmüller, Kriehuber, Fendi, selbst bei der harmlosen Ehrlichkeit eines Kupelwieser. Man wagte von mehr Natur zu sprechen, von mehr Wahrheit, von weniger hohlem Pathos und von weniger Vorschriftsmäßigkeit. Einige fühlten sich als Oesterreicher, andere als Katholiken, und sie sollten im katholischen Oesterreich malen wie heidnische Griechen! Es ging ihnen wider das Gewissen. Nur einer der Professoren, J. M. Fischer, der Muskel-Fischer, warf ein gutes Auge auf sie. Dafür feierten sie ihn auf einem Fest. Dafür wurden sie in aller Form koramisiert und Overbeck erhielt das consilium abeundi. Im Archiv der Akademie ist über diese ganze Geschichte kein protokollarisches oder überhaupt schriftliches Wort erhalten; man scheint auf diesen Ruhm doch nicht reflektiert zu haben. Overbeck ging nach Rom und wurde Nazarener mit Nazarenern. In dem dortigen Kreise fand sich auch der Bregenzer Gebhard Flatz ein (1800—1881), der dann bis an sein Lebensende mit tüchtigem Empfinden damalige Heilige malte.

Der Boden, um neue Schritte zu versuchen, war in Wien einstweilen geebnet. Napoleon stand vor den Thoren, es wäre Schmach gewesen, auf dem antiken Isolierschemel hocken zu bleiben. Die Zeit verlangte ihre Kunst. Der Geschichtschreiber Hormayr drang darauf, daß die Vaterlandsliebe nicht nur durch Gedrucktes und Gesprochenes, sondern auch durch Gemaltes und Gemeißeltes zu wecken sei. Erzherzog Johann stand an der Spitze des bewaffneten Volkes von Tirol, der Landwehrmann trat in die Tagesgeschichte ein, sogar Ungarn hatte seine „adelige Insurrektion". Bevor noch Johann Peter Krafft seine Landwehrmannsbilder malte (1815 und 1820), beorderte Erzherzog Johann zwei Tapfere, Karl Ruß und Anton Petter, an die vaterländische Geschichte. Rudolf von Habsburg wurde der Held von Geschichtsbildern, ehe noch Pyrker ihn episch bearbeitete. Die Historik Ruß' schwoll dann mächtig weiter, 1822 hatte er auf der akademischen Kunstausstellung nicht weniger als dreißig historische Gemälde. Als Tieck 1825 sein Atelier besuchte, das bis an die Decke mit selbstverständlich unverkauften Historien behangen war, wollte er gar nicht glauben, daß all dies eines Mannes Werk sei. So war eine österreichische Geschichtsmalerei angebahnt.

Andererseits drang die Romantik in Oesterreich ein. Die weiße der deutschen Träumer und die rothe Lord Byrons. Wien wurde das Ziel der deutschen Romantiker. Zacharias Werner legte auf der Kanzel seine öffentlichen Beichten ab, während der seither selig gesprochene Pater Klemens Maria Hofbauer (1751—1820), herzgewinnend wie ein Angelicus oder Seraphicus, mit fast frühchristlicher Einfalt Gnade kündete. In das josefinische Wien führte er mit der Zeit sogar die Redemptoristen ein, ohne freilich einstweilen die Phäaken zu ändern. Der Dichter der „Lucinde" redigierte 1809 im Lager Erzherzog Karls die amtliche „Armeezeitung" und gab von 1813 an die „Wiener allgemeine Litteraturzeitung"

*) Geschichte der kaiserl. Akademie der bildenden Künste, von Dr. Carl v. Lützow, Wien 1877. Festschrift zur Jubelfeier der Akademie.

Digitized by Google

heraus. 1812 beschrieb er die böhmische Burg Karlstein und feierte die Bestrebungen der Nazarener in Rom. Theodor Körner ließ seinen „Zriny" spielen, dessen „Ausfall aus Szigeth" Peter Krafft malte. Lord Byron erschien auf dem Wiener Kongreß, nicht persönlich, aber durch seinen Apostel, den Amerikaner Vollmann mit Fanfaren verkündet. Fürst Metternich selbst wird geschildert, wie er den ganzen vierten Gesang des „Childe Harold" auswendig rezitiert, wobei seine von Lawrence

Abb. 31. L. F. Schnorr von Karolsfeld: Faust und Mephisto.
Original in der kaiserl. Gemälde-Galerie in Wien.

verherrlichte Tochter, die früh Verstorbene, ihm als Souffleuse ebenso auswendig aushilft. Damals hätten Engerth und Rahl statt ihrer großen historisch-romantischen Manfredbilder lieber Dämonisches aus Byrons „Manfred" gemalt. Dafür griffen etliche tief in Goethes „Faust"; jene „Klosterbrüder von Sant' Isidoro" in Rom hatten ihnen den Weg zur Welt der großen Dichter gezeigt. Ludwig Ferdinand Schnorr von Karolsfeld (1788—1853) hat in der kaiserlichen Galerie, deren Kustos er wurde, einen „Mephisto bei Faust", der sogar schon Licht und Schatten dämonisch verwendet. Bei den Faust-Illustrationen Cornelius' findet sich dergleichen nicht. Zu alledem kommt selbstverständlich auch noch die Musik der Musikstadt.

Digitized by Google

Beethoven illuſtriert in ſeiner Weiſe Goethe und Napoleon, ſchreibt ſeine herrlichſten Werke in Wien, dirigiert angeſichts der ganzen Kongreßgeſellſchaft ſeine Kantate: „Der glorreiche Augenblick“, ſchreitet leiblebendig durch Wien, als Zeitgenoſſe, der auf alles abfärbt. Franz Schubert ſingt in allen Büſchen und wiegt ſich im Blau des Wiener Himmels; Nachtigall, Lerche. Sein jugendlicher Freundeskreis, in dem ſo viele „Schubertiaden“ vor ſich gehen, iſt ganz durchſetzt mit Malerei und Poeſie. Schwind und Bauernfeld ſind ſeine Unzertrennlichen. Wir werden noch ſpäter ſehen, wie dieſer Ureis zu einer Inſel im Philiſterium wird.

Viel wurde einſtweilen aus alledem nicht. Im Publikum war der Anteil

Abb. 32. Leander Ruß: Der Sturm der Türken auf die Löwelbaſtei (6. September 1683) in Wien. Original in der kaiſerl. Gemälde-Galerie in Wien.

gering, Käufer und Beſteller blieben aus, und nur jedes dritte Jahr gab es eine Kunſtausſtellung. So zogen ſich die Hiſtoriker aus großen Träumen in kleine Rahmen zurück und malten höchſtens militäriſche Genrebilder. Fendi erzog Albert Schindler (1806—1861) und ſeinen Bruder Karl (1822—1842), deren Schildwachen- und Lagerſcenen mit viel Gemüt, aber auch mit bürgerlichſter Solidität bis auf den Schatten des letzten Gamaſchenknopfes durchgeführt ſind. Er rettete den lockeren Zeiſig Friedrich Treml (1816—1852), der das Soldatenleben mit kräftigem Humor und auffallend guter Farbe ſchilderte; ſeit 1849 war Kaiſer Franz Joſef ſein Hauptabnehmer. Ein Wachtpoſten am Weihnachtsabend, im ärgſten Wetter, hinter ihm beleuchtete Fenſter und ein Zimmer voll Weihnachtsfreude — das war ſo die beliebte Miſchung für den loyalen und empfindſamen Bürgerſtand. Der fruchtbare Leander Ruß ſchloß ſich an, Karls Sohn (1809

Digitized by Google

—1864), der mit Prokesch-Osten den Orient bereiste. Seine „Gründung Wiens", mit reichbewegten Gruppen in Wald- und Stromlandschaft, hat eine eigentümliche „Sohn der Wildnis"-Stimmung. Nikolaus Moreau (1834 jung verstorben) zeigt in der Scene eines von Napoleon erzählenden Veteranen — die Gipsstatuette des kleinen Korporals steht auf dem Tisch — ein frisches Erzählertalent. Neben ihnen blühte bescheidentlich das fromme Bild. Es verlor seinen berufensten Jünger allzu bald. Joh. Ev. Scheffer von Leonhartshoff (1795—1822) wäre vielleicht ein zweiter, der Zeit nach erster, Führich geworden. In seinem schlichten Selbstbildnis, mit der Kette des päpstlichen Christusordens um den Hals, ist er so frühraffaelesk, als hätte ein Nazarener ihn in Rom erfunden. Sein in Rom gemaltes Gemälde: „Tod der heiligen Cäcilia" (kaiserliche Sammlung) ist von echter Innigkeit und trotz der groß gewollten Form nicht ohne anmutige Heiligkeit. Das Bild scheint übrigens durch Stefano Maderna angeregt, die liegende Gestalt der enthaupteten und doch nicht geköpften Heiligen, mit den drei blutigen Schwerthieben am Nacken, erinnert an seine schöne Marmorstatue (1600) in S. Cecilia in Trastevere, deren delikates weißes Négligé hier freilich einem trockneren Kartonstil gewichen ist. Alle diese Fäden durchkreuzten sich in jener schüchtern-tapferen Erwachenszeit, rissen kurz ab, knüpften weiterhin wieder an, gingen in stärkere Hände über. Das Licht dieser Morgendämmerung war nicht stark, aber die Dunkelheit war sichtlich vorüber.

Für jede dieser Hauptrichtungen der damaligen Wiener Malerei erstand eine bedeutende Trias von Talenten. Für die Historie Engerth, Blaas und Wurzinger, für die romantisch-religiöse Malerei Führich, Steinle und Schwind. Diese waren die genialeren, auch gerieten zwei nur zu früh ins Ausland, bloß Führich war es beschieden, zu Hause die Altmeisterwürde zu erreichen. „Wie Monolithe stehen sie in unserer Kunstgeschichte da." (August Schäffer in: „Moderne Meister", wo diese Gruppe sehr zweckmäßig zusammengestellt ist.) Die Historiker fanden im richtigen Augenblick mehr Unterstützung bei der Regierung. In den Wirren von 1848 fiel ihnen die Akademie von selbst zu. Ohnehin war in ganz Europa Kunst und Litteratur durchaus historisch geworden. In Paris Couture und Delaroche, in München alsbald Piloty, in Belgien Wiérve und de Keyser; bei dem Anblick ihrer Bilder auf einer Wiener Ausstellung pries sich der alte Peter Krafft glücklich, das erlebt zu haben. Die politischen Kämpfe von 1830 und 1848 hatten die Mitte des Jahrhunderts vor allem historisch gemacht, selbst die Maler malten Rotteckſche Weltgeschichte, mit Nutzanwendung auf den Tag. In Wien kam das geschichtliche Malen von amtswegen 1848 zum Durchbruch, als der Unterrichtsminister Graf Leo Thun, ein moderner Mensch im damaligen Sinne, die wacklige Akademie zeitgemäß reorganisierte. Einige ältere Maler arbeiteten zwar noch nach früherer Observanz heilige und weltliche Historien weiter. Der schon erwähnte Prof. Joh. Nep. Ender (1793—1854); Josef Binder (1805—1864), der dann von Führich bei der Ausmalung der Alt-Lerchenfelder Kirche beschäftigt wurde; Prof. Heinrich Schwemminger (1803—1885), der von Simson und Ihrkus zu Goethes „Thürmer" und „Fischer" überschwenkte; sein begabterer Schüler Ferdinand Schubert (1824—1853), der in Rom mit Rahl, Amerling, Karl Mayer und dem späteren treff-

Digitized by Google

Abb. 50. C. v. Blaas: Die Schlacht bei Aspern 1809.
Original in der kaiserl. Gemäldegalerie in Wien.

lichen Professor der Bildhauerei Franz Bauer Nachwuchspflichten übte. (In der kaiserl. Sammlung von ihm „Radbot Graf Habsburg auf seine Krieger deutend, die ihm als Burgwall dienen".) Dann der Eklektiker Leopold Schulz (1804—1875), der im Münchener Königsbau malte und Wiener Kirchen mit Fresken schmückte (zwei wandgroße in der Johanneskirche). Dann der in allen Techniken bewanderte, alle Methoden versuchende Prof. Karl Mayer (1810—1876). Diese Art von Talenten fand gelegentlich einen Sammelplatz in dem prachtvoll ausgemalten Meßbuch, das die Professoren der Akademie der jungen Kaiserin Elisabeth als Hochzeitsgeschenk darbrachten. Es ist auf Pergament im Stil des 14. Jahrhunderts. Der Kaiser bestellte sogleich ein ähnliches Missale, das er Papst Pius IX. verehrte. Dieses ist noch viel reicher und „in seiner Art einzig", sagt Blaas.

Das amtliche Haupt der Richtung wurde der Corneliusschüler Christian Ruben (geb. Trier 1805, gest. 1875). Seine viel vervielfältigte Scene: „Columbus Amerika entdeckend" (Gf. Nostiz in Prag), ist Nachahmung de Keysers und Gallaits, es fehlt nicht einmal der papierweiße Fleck, den in jenen „Abdankungen" und „Kompromissen" irgend eine historische Urkunde macht. Das Bild war aber für jene Zeit ein Fortschritt. Dem Entdecker Amerikas, den übrigens auch de Keyser gemalt hat, lieh der Künstler seine eigenen Züge, symbolisch, da ja auch er den Auftrag hatte, im alten Oesterreich ein neues Amerika zu entdecken. In Prag, wo er seit 1841 Direktor der „Kunstakademie der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde" war, rühren auch die Fresken im Belvedere auf dem Hradschin von ihm her. Graf Thun ernannte ihn 1852 zum Direktor der Wiener Akademie. Und im Laufe des Jahrzehnts erschienen da als Professoren nacheinander die Historiker Blaas und Mayer (1832), Wurzinger (1856), Rahl (1863) und Engerth (1865). Das war ein Stab, mit dem sich die Geschichte Oesterreichs malen ließ. Ruben war ein trefflicher Lehrer, der den Talenten keine Gewalt anthat. Der streng stilistische Treukwald, der zierlich-kindliche Laufberger, der sonnige „Egypter" Leopold Müller und der polnisch düstere Grottger waren sämtlich seine Schüler. Es hatte sich eben auch das akademische Lehren ge-

Digitized by Google

ändert, der Eid auf die verba magistri war abgeſchafft, man wurde vielmehr erſucht, Individualität zu haben. Auch die Wiener Landſchaft erhielt 1859 einen ſolchen Profeſſor in Albert Zimmermann. Im allgemeinen wurde realiſtiſch gemalt; ein Wort, das freilich alle paar Jahre einen anderen Sinn bekam. Der pragmatiſche, ja ſtaatsrechtliche Inhalt nach belgiſcher Art trat immer mehr zurück,

Abb. 34. F. Dobiaſchofsky: Fauſt und Gretchen.
Original in der kaiſerl. Gemäldegalerie in Wien.

der koſtümliche Flitter (im theaterfrohen Wien!) immer mehr hervor. Die alsbald eintretende politiſche Reaktion ſetzte auch den hiſtoriſchen Velleitäten einen Dämpfer auf. Vollends den tagesgeſchichtlichen. Es kam vor, daß der ſanfte Franz Dobiaſchofsky (1818—1867), aus der zahmen Kupelwieſerſchule, im Kunſtverein „Fauſt und Gretchen im 19. Jahrhundert" ausſtellen wollte, wo Fauſt als achtundvierziger Student mit Kalabreſer und ſchwarzrotgoldener Schärpe dargeſtellt war; die Polizei ſchritt ein, und der Kalabreſer mußte ſich in einen hohen grauen Stadthut, die Schärpe aber in Luft verwandeln.

Digitized by Google

Die Hauptthätigkeit des historischen Trifoliums Blaas-Engerth-Wurzinger fällt übrigens in die Regierungszeit des Kaisers Franz Josef und wird zum Teil dort zu würdigen sein. Der Tiroler, durch seinen Lebenslauf Halbvenezianer, Karl (v.) Blaas (geb. Nauders 1815, gest. 1892) war eine tüchtige, etwas schwerfällige Natur von sehr gewinnendem Wesen, das sich auch seiner Selbstbiographie (Wien 1876) aufgeprägt hat. Er bespricht darin sein Leben und Arbeiten mit einer gewissen Naivetät; seine Kämpfe mit der Freskotechnik und andere Abenteuer. Er hatte zunächst „alle schönen Damen von Wien" zu malen, was ihm aber schließlich „wie eine tägliche süße Speise vorkam". Er rettete sich zum Fresko in die Kirche zu Fóth, bei Budapest, welche Graf Stephan Károlyi in damaliger Gotik erbauen ließ. Er malte dort 6 Oelgemälde und 28 Fresken. Als Freskant konnte er sich dann in der Alt-Lerchenfelder Kirche weiter üben, bis er in die Ruhmeshalle des Wiener Arsenals gelangte. Da winkten ihm 45 Bilder, meist in der Kuppel, in Nischen aber vier große Schlachtenbilder, 40 Fuß lang und 20 Fuß hoch. Das alles hat er eigenhändig gemalt, in halbem Zwielicht, oft selbst tagüber bei Lampenlicht. Um lebendiger zu werden, machte er dazu keine Kartons, sondern kleine Oelbilder von voller Farbenkraft. Die „brillante koloristische Wirkung", von der er im Buche spricht, hat er zwar nicht erreicht, ist im Gegenteil etwas schwer und trüb, aber es war doch eine kräftige That, die nur leider keine Nachfolge fand. Eduard von Engerth (geb. Pleß in Preußisch-Schlesien 1818, gest. 1897), in Rom gebildet, war Rubens Nachfolger als Direktor der Prager Akademie, dann (1865—1877) Professor der Historienmalerei in Wien und bis 1892 Direktor der kaiserl. Galerie, als Nachfolger Erasmus Engerths. (Von ihm der dreibändige beschreibende Katalog der Sammlung; Wien, 1862—1886.) Er genoß alle äußeren Ehren, die ein Maler in Wien erreichen konnte. Er war auch eine starke Kraft. In der Alt-Lerchenfelder Kirche malte er nach Führichs Kartons das Presbyterium aus. Das Bild auf dem Hochaltar hat über 60 Figuren, darunter 20 Fuß hohe. Und daran schließen sich noch 10 große Figurenscenen. Unter seinen Tafelbildern erregten 2 Manfredscenen Aufsehen: „Gefangennahme der Kinder Manfreds" und „Karl von Anjou an Manfreds Leiche". Am ersten lobte (1855) Cornelius Komposition und Charakteristik, fand aber die Malerei schlecht. „Vielzuviel Naturalistik und Glanz der Farbe", überhaupt: „realistische Aeußerlichkeiten". In Prag malte er viel Porträts und Fürst Carlos Auersperg bestellte sogar ein großes Tableau à la Winterhalter, mit den schönsten Damen des böhmischen Adels. In den Sechzigerjahren entstanden zwei Kolossalbilder, die im Ofner Königsschloß hängen: die 28 Fuß lange Scene: „Prinz Eugen sendet dem Kaiser die Botschaft vom Sieg bei Zenta" (1860—1865) und die „Krönung Kaiser Franz Josefs zum König von Ungarn" (1867—1870). Alle diese Bilder hatten ihren vollen Erfolg, obgleich selbst die kriegerischen immer mehr Paradescenen sind, aufgebaut aus zahllosen „naturwahr" gegebenen Einzelheiten und bereits wieder konventionell, nämlich im Sinne militärischer Repräsentation. Engerth nahm auch sonst viel Einfluß auf das Wiener Kunstleben; sein Rat war mit bei allen künstlerischen Entscheidungen. Ein mehr akademisches Atelierleben führte der dritte Historiker, Karl Wurzinger (1817—1883). Ein Hausmeistersohn aus der Annagasse, in der sich die Akademie befand, verriet er früh sein Talent, war aber vor-

Digitized by Google

nehmlich Lehrnatur. Seine Schüler, die später verschiedene Wege einschlugen, sagen ihm nur Gutes nach. Sein Malerruf beruht seltsamerweise auf einem einzigen Bilde, an dem er noch in Rom sechs Jahre gemalt hat. „Kaiser Ferdinand II. weist die eingedrungenen protestantischen Bürger, die ihn zur Gewährung von Religionsfreiheit zwingen wollen, zurück" (1619). Es ist eine in der österreichischen Kunst berühmte Scene. In neuerer Zeit hat Sigmund L'Allemand den „Einritt der Dampierre-Kürassiere in die Hofburg" gemalt, die damals dem bedrängten Kaiser unvermutet aus Krems zu Hilfe kamen. (Sie genießen dafür noch jetzt

Abb. 35. C. Wurzinger: Ferdinand II. weist die unter Führung Andreas Thonradels andringenden protest. Bürger von Wien mit ihrem Begehren um Unterzeichnung des Religionsfriedens zurück. Original in der kaiserl. Gemäldegalerie in Wien.

besondere Vorrechte). Das große Gewälde Wurzingers ist ein Hauptbild der modernen Abteilung in der kaiserlichen Galerie. In fast überlebensgroßen Figuren von guter Charakteristik und klarer Anordnung, auch kräftiger Farbe, bringt es den Augenblick voll zur Geltung. Man sieht es jetzt sogar mit mehr Respekt an, als etwa in der Makartzeit, wo man sich mehr auf das Geniale eingerichtet hatte. Es fehlt freilich die große ursprüngliche Eigenmatur, die unter unseren Augen eine neue Welt erschafft. Bezeichnend genug, daß Wurzinger mit dem Seitenstück zu diesem Bilde: „Graf Starhemberg läßt sich verwundet auf die von den Türken bestürmte Löwelbastei tragen" nicht zu Ende kommen konnte. Er lebte einsam, nur seiner Schule und seiner ewig kranken Frau. In dieser Gruppe ist schließlich Fritz

Digitized by Google

L'Allemand zu nennen (geb. Hanau 1812, geſt. 1866 an der Cholera). In der kaiſ. Sammlung ſieht man ſeine „Epiſode aus dem Treffen bei Znaim 1809", deren Held Graf Leiningen iſt, eine Scene von mehr Arrangement als maleriſchem Temperament. Im Revolutionskriege und in Schleswig-Holſtein hatte er dann Gelegenheit, in höherem Auftrage den Krieg zu malen. Die Gefechte von Oberſelk, Oeverſee, Veile fanden in ihm ihren treuen Chroniſten. Desgleichen gelegentliche große Feſtmale in Schönbrunn (1862, 1864), die er im größten Maßſtab mit aller Beherrſchung des Details ſchilderte. Sein Andenken lebt auch als das einer luſtigen Hauptperſon der Wiener Künſtlerfeſte von damals, namentlich der tollen

Abb. 36. Fritz L'Allemand: Das Treffen von Znaim (1809).
Original in der kaiſerl. Gemäldegalerie in Wien.

Maifahrten auf den Kahlenberg. (Schäffer a. a. O.) Solchen gemütlichen Kollegen bewahrt die Wiener Künſtlerſchaft ein unverbrüchliches Andenken. So noch dem alten Friedrich Schilcher (1811—1881), dem „Pfarrer" dieſer Kahlenbergfeſte, und dem noch älteren Joſef Zürnich (1824—1902), dieſem Urwiener, der aus einem Genrebilde Fendis herausgeſtiegen ſchien. Als Maler ſind, nebenbei, dieſe beiden Letzten nicht recht zur Geltung gelangt. Von Schilcher hat die kaiſ. Galerie einen recht guten Bacchantenkopf, und in einem Stiegenhauſe der Dumba'ſchen Wohnung malte er ſogar einen Kinderreigen an die Decke. Zürnich war von Hauſe aus Tiermaler, ließ aber die Tiere in Ruhe und lag lieber dem Beruf eines überlebenden Altwieners ob.

Die romantiſche Seite der damaligen Malerei ruht, wie geſagt, auf Führich,

Digitized by Google

Steinle und Schwind. Es ist bemerkenswert, daß alle drei nicht etwa haltlose Wolkenschweber sind, sondern mit echt österreichischen Wurzeln im Nährboden des Lebens haften. Selbst Josef von Führich, der religiöse, ist voll Natur und liebwerter Menschlichkeit. Der freiwillige Hirtenknabe von Kratzau in Böhmen (geb. 1800) bleibt auch in seinen Himmeln ein gesunder Erdensohn. Er wird übrigens als einer der Hauptmaler der Franz Josefszeit noch an anderer Stelle zu behandeln sein. Er wurde 1852 Professor der Akademie und starb 1876. In seiner böhmisch- und römisch-romantischen Frühzeit zeichnete er noch Tieck und Goethe, malte Tassoscenen in der Villa Massimi, dieser römischen Wartburg der damaligen Jungdeutschen. Overbeck taufte ihn nazarenisch, aber in Wien kam er wieder mehr zu Fleische. Die Ausmalung jener Altlerchenfelder Kirche (1854—61) wurde die monumentale That. Sie brachte ihm auch den Ritterstand. Führich war und blieb ein geistiger Brennpunkt in Wien, das Haupt einer kleinen Gemeinde, die freilich aussterben mußte. Aber selbst in dem makartisierten Wien blieb die Verehrung für ihn eine Ueberlieferung und seine schlichten Holzschnittfolgen oder radierten Werke behielten ihr Ansehen. Auch Eduard von Steinle (geb. Wien 1810, gest. Frankfurt 1886) ist nicht nur gläubiger Christ, sondern durch Phantasie und Humor der nächste Verwandte Schwinds. Seiner Wiener Jahre waren nicht viele. 1823—1826 an der Akademie, 1834 in Wien schon verheiratet und im Begriff sich anzusiedeln, befolgte er 1837 den Rat Alexander Hübners, des späteren Botschafters und noch späteren Weltreisenden, nach Frankfurt überzusiedeln. In Westdeutschland hat er sich schaffend reichlich ausgelebt*). Seine Beziehungen zu Wien wurden sehr locker. Er kam selten hin und selten sah man ihn auch auf den Ausstellungen (einmal die Parzivalbilder). Für die Votivkirche hat er das Glasfenster des Kaisers geschaffen. 1879 wurde er in den österreichischen Ritterstand erhoben. Moriz von Schwind (1804—1871) verließ Wien 1839, um in König Ludwig von Bayern und im Großherzog Karl Alexander von Weimar seine Mäcene zu finden. Aber seine lange Wiener Jugendzeit war sehr fruchtbar und Mitte der Sechzigerjahre konnte er wieder heimkehren, um seine Fresken in der neuen Hofoper zu malen. Davon später. Nach dem Tode Rupelwiesers wünschte man ihn an die Wiener Akademie zu bekommen. Die kaiserl. Galerie besitzt eines seiner herrlichsten Werke, den Melusinencyklus (Aquarell) und den Karton zur Jagd der Diana, die als Kaminstück für Baron Stieglitz in Petersburg gemalt wurde. Sein österreichischer Adel ist vom Jahre 1855. In ganz denkwürdiger Weise hat die Schubertausstellung der Stadt Wien im Künstlerhause 1897 das Andenken dieses merkwürdigen Meisters wieder belebt. Er ist aus dieser Ausstellung größer und — jünger hervorgegangen. Es war eben die erste Zeit der Sezession und man sah überrascht, wie verwandt das neue Empfinden dem Schwindschen war.

Das gemütlich-geniale Jugendtreiben Schwinds und seiner Freunde, wie es sich in dieser Ausstellung widerspiegelte, giebt das echteste Bild des geistig geweckten Wienertums jener Biedermaierzeit. Schwinds Eltern besaßen das berühmt gebliebene

*) Ein Wiener Madonnen-Maler unsrer Zeit (Eduard Steinle). Von Constantin von Wurzbach. Wien 1879.

Digitized by Google

Haus „zum goldenen Mondschein“ bei der Karlskirche, das nun leider einer neu durchgebrochenen Gasse gewichen ist. Das war das Hauptquartier der Bande. Sie waren aber auch große Ausflügler vor dem Herrn. Zu Atzenbrugg in Niederösterreich, an das Schuberts „Atzenbrucker Tänze“ erinnern, gab es jährlich ein dreitägiges ländliches Fest für die Fremde. Wie oft haben Schwind und Kupelwieser, sogar der Tiermaler Gauermann, diese „Landpartien“, wie man damals sagte, in Bleistift und Wasserfarben verewigt. Nikolaus Dumba besaß zwei von Kupelwieser. Das eine Aquarell zeigt die ganze Gesellschaft, Herren und Damen, auf einen ländlichen Wagen gepackt, unterwegs nach Atzenbrugg, das andere eine halb musikalische, halb gesellschaftsspielartige Scene mit allen den bekannten Figuren. Das waren die sogenannten „Schubertiaden“. Der Schubertbund besitzt zwei

Abb. 37. M. v. Schwind: Lachner, Schubert und Bauernfeld in Grinzing. Federzeichnung.

Digitized by Google

Schwind'sche „Schubertabende bei Spaun", eine Oelskizze und die Photographie einer köstlichen Sepiazeichnung mit etwa dreißig Personen. Schwind wurde nicht müde, Schubert zu zeichnen. Wie oft hat er sein stumpfnasiges Profil hingeworfen; noch im Jahre 1871 in Kundmanns Atelier, um diesem Plastiker die genaue Stirnlinie für das Denkmal im Stadtpark zu geben. Wiederholt zeichnet er ihn am Klavier, den Schubertsänger Vogl begleitend. Diese Beiden waren unzertrennlich, auch auf ihren berühmten Wanderungen durch die umliegenden Provinzen, und so sind sie auch auf einem Blatte („Ziehen aus zu Kampf und Sieg") karikiert. Noch in ganz anders gearteten Schwindschen Scenen kommt Schubert häufig vor; so in der „Geschichte eines Liebespaares", wo Schubert einem jungen Maler ein Mädchen zeigt, das in einem Forsthause am Klavier sitzt; in der Schlußscene befindet sich Schwind selbst unter den Hochzeitsgästen. Diesen Freundschaften ist es zu danken, daß Schubert der am gründlichsten durchporträtierte Musikheld ist. Schwind hat ihn in allen Lebensaltern gezeichnet, allein und in Gesellschaft. Und die anderen Freunde auch, alle mit merkwürdiger Gewandtheit in wenigen dünnen Bleistiftstrichen, mit einem Nichts von Schattierung, auf das Blatt gesetzt; darunter Grillparzer, Raimund, Bauernfeld. Manchmal kritzelt er mehrere solche Porträtskizzen auf einen Bogen, wie die Feder laufen will. Ein wichtiger Porträtist Schuberts war noch Wilh. Aug. Rieder (1796—1880), ein in vielen Sätteln Gerechter, später Kustos am Belvedere. Sein kräftiges, nach der Natur gemaltes Aquarell, das den Komponisten im langen Rocke sitzend, den Arm über die Rücklehne herabhängend, im Dreiviertelprofil zeigt, ist das ganze Schubertdenkmal. So hat ihn Rieder auch lithographiert und Passini gestochen. Eine ungemein plastisch modellierte Zeichnung Kupelwiesers, aus dessen Nachlaß, zeigt Schubert en face, mit Brille. Ein angeblich Daffinger'sches Aquarell giebt die feine, rosige Blondheit des Kopfes wieder.

Abb. 38. Das Atzenbrucker Fest. Radierung nach F. v. Schober und M. v. Schwind.

Digitized by Google

Abb. 39. Moriz von Schwind. (Nach Lenbach.)

Die Büſten Schuberts ſind weit geringer, die meiſten ſehr ſtiliſiert, ins Bedeutſame gezogen, die Stirn gern gedankenvoll aufgetrieben. Bei der Ausgrabung der Leiche am 15. Oktober 1863 wurde von den Aerzten im Gegenteil eine „merkwürdig zarte, faſt weibliche Organiſation“ des Schädels feſtgeſtellt. Die von Arnold begonnene und von Franz Dialler vollendete Bronzebüſte vom Währinger Grabmal beruht auf einer Zeichnung des Freundes Schober, dem der Architekt Förſter half. Sie giebt alles kurzſtämmig, ins Kugelrunde gehend und gar nicht bedeutend. Man ſieht ihr offenbar die „vielen Köche“ an, denn der Kupelwieſer-Schwindſche Kopf iſt denn doch kein Spießbürger vom Himmelpfortgrund. (Nebenher mag es den Leſer intereſſieren zu erfahren, daß es die beiden „Altwiener“ Maler Ranftl und Danhauſer waren, die dem lebenden Beethoven die bekannte Gipsmaske abnahmen.)

Angeſichts dieſer Schwindausſtellung in der Schubertausſtellung ſchrieb ich einen Aufſatz, in dem ſich die Parallele zweier Zeiten und Zeitgeiſter ſo unmittelbar ausdrückt, daß er hier eingeſchaltet ſein mag:

„Selten iſt das Wiener Publikum ſo zahlreich nach dem Künſtlerhauſe gepilgert, wie jetzt: Die Schubert-Ausſtellung iſt ja eine Art Ausgrabung von Altwien, der allzeit gemütlichen Großmutter Neuwiens. Und man hat Schubert zwiſchen ſeine beiden Unzertrennlichen: die Maler Moriz v. Schwind und Leopold Kupelwieſer geſtellt und dieſen noch den Genremaler des Vormärz, Pepi Danhauſer (wie er ſich gelegentlich unterſchrieb) beigeſellt. So iſt neben den Schubertiana noch eine Altwiener Bildergalerie, viele Hundert Nummern ſtark,

Abb. 40. M. v. Schwind: Schubert.

Digitized by Google

zuſammengekommen. Man hat lange nichts ſo Erquickliches geſehen, obgleich ja die Malerei ſich ſeither um ihre Achſe gedreht hat. Damals war ſie eine Stubenkunſt, heute ſucht ſie die freie Luft. Damals arbeitete man nach dem geſtellten Modell, heute haſcht man die lebendige Bewegung, die ſich unbeachtet glaubt. Damals malte man im herkömmlichen Atelierlicht, nach einer unveränderlichen Palette, welche die alten Holländer am Ende des ſiebzehnten Jahrhunderts ein- für allemal aufgeſetzt hatten, heute

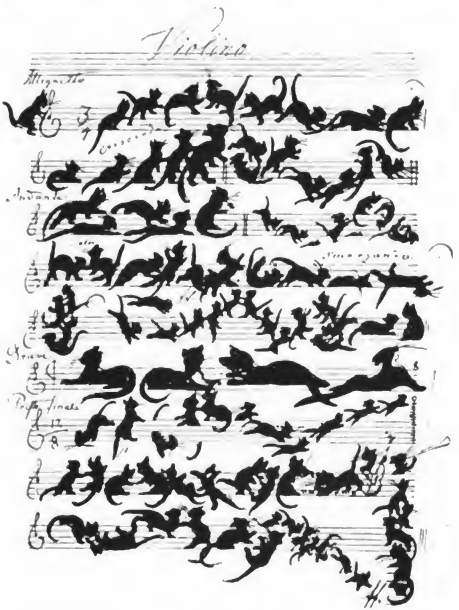

Abb. 41. M. v. Schwind: Le chat noir. (Joachim gewidmet.)

ſucht man die Farbe des Tages in ihren wechſelnden Stimmungen und giebt ſie, wie man ſie ſelber ſieht oder ſehen möchte, oder wie man ſie ſich vorträumt. Der moderne Menſch und berufsmäßige Sezeſſioniſt möchte von vornherein glauben, daß er, auf die jetzige „maleriſche" Malerei eingeſchoſſen, jene guten Altwiener weit überlebt hat; aber wenn er nur erſt unter ſie getreten iſt, merkt er, daß ſie ihm gefallen, ja imponieren.

„Wenn Schwind nicht das Unglück gehabt hätte in der entfärbten Schubertzeit geboren zu werden und dann in die ölſcheue deutſche Kartonzeit der Cornelius

Digitized by Google

Abb. 42. M. v. Schwind: Das Wiederfinden (aus der Schönen Melusine).
Original in der kaiserl. Gemäldegalerie in Wien.

und Kaulbach hineinzuwachsen, so wäre er heute der Führer der Sezessionisten. Diese haben, nach einer Epoche des trockenen Realismus, die Poesie wieder in die Natur eingelassen, allerdings mittelst der modernen, bis ins Sensitive durchgestuften Farbe. Dieser Mittel konnte Schwind seinerzeit nicht Herr sein, denn sie waren noch nicht nach Mitteleuropa gelangt, und wie der Haß eines Farbenproletariats gegen die Farbenkapitalisten klingt es, wenn er, von der ersten Pariser Weltausstellung zurückgekehrt, erst recht schrieb, er wolle „mit der zuwiderenen Oelmalerei abschließen und zu einem anderen Material greifen". Was hatte er auch sogar in Paris an der Tagesordnung gesehen? Delaroche, den Pariser Piloty; Kostümfetzen in theatralischer Beleuchtung, auf das äußerlich Brillante und Paffmachende hin nachgeahmt. In München war er dann Professor neben Piloty, der die junge Generation gar geschickt zur neuen augentäuschenden Wahrfarbigkeit abrichtete, allein er sah das oberflächliche Blendwerk daran und stürzte sich nun ganz in die Wasserfarbe, gegen den Strom, um seine herrliche „Melusine" zu schaffen.

„Aber in jedem anderen Betracht war er ein Künstler nach dem heutigen Herzen. Für die Ausstellung hat man seine Hauptwerke gar mühsam in großer Vollständigkeit zusammengeholt, von „Ritter Kurts Brautfahrt" angefangen, die er Ende der dreißiger Jahre noch in Rom malte („Ich seh' mir den Michelangelo an und male den Ritter Kurt weiter") bis zur „Melusine", der letzten jener Schöpfungen, die er „eine lange Geschichte" zu nennen pflegte, weil sie ganze Scenenreihen mit allerlei schmückend-verbindendem Zwischenwerk bildeten. Der Freiherr von und zu Frankenstein auf Schloß Ullstadt in Bayern hat zum ersten Mal das „Aschenbrödel" dargeliehen, im Original die ganze Wand voll. Zu den „Sieben Raben" und der „Melusine" sind eine Menge Studien und Varianten ausgestellt, zu den Wartburg-Fresken sämtliche Farbenskizzen. Die gewaltigen Oelbilder: der „Sängerkrieg" aus Frankfurt und der „Vater Rhein" aus Berlin und viele

Digitized by Google

Abb. 43. M. v. Schwind: Die Poeſie (an der Gartenthüre Eduard Mörikes in Kleverſulzbach, von deſſen Kindern begrüßt).

Digitized by Google

Dutzende kleiner Oelscenen, namentlich aus den köstlichen „Reisebildern", auch die große „Symphonie", die verschiedenen „Rübezahle" und schließlich eine Lawine von Zeichnungen, Stichen und Aquarellen persönlichen Bezuges schließen sich gleichsam biographisch zusammen. Mit Rührung merkt man immer mehr, daß Schwind, der doch hauptsächlich Märchenmaler war, diese Märchen thatsächlich erlebt hatte. Vor allem sind ihm seine Hauptwerke schon in früher Jugend aufgegangen, in jener „Burg Schwindien" (dem Schwindschen Familienhause „zum Mondschein" auf der Wieden), wo er und Schubert ihre respektiven Erlkönige schufen und der eine die Balladen, Märchen und Volkslieder illustrierte, die der andere komponierte. Sie sind ihm dann durch Jahrzehnte innerlich nachgegangen, bis sie bei günstiger Gelegenheit in dauernde Gestalt gebannt waren. Erst die zahlreichen Skizzen, Studien, Vorversuche in dieser Ausstellung lassen erkennen, wie sehr diese Phantasiegebilde sein thatsächliches Erlebnis geworden waren.

„Aber das Erlebnis ging bei ihm noch viel weiter. Graf Schack sagt von ihm mit Recht: „Selbst Scenen des gewöhnlichen Lebens weiß Schwind in die lauterste Poesie zu verwandeln." Oder vielmehr, für Schwind waren Leben und Poesie untrennbar von einander durchdrungen. Dieser kurzstämmige Kraftmensch von süddeutscher Derbheit hatte, gerade wie der rundlich zerquollene Schubert (scherzweise „Schwammerl" genannt), eine ganze formatwidrige Poesie im Leibe. Er war ein begeisterter Romantiker, schon weil es auf diesem weltfernen Gebiet keine Zensur zu fürchten gab. In der Welt Tiecks und Brentanos, wo „des Knaben Wunderhorn" erklang, im Mittelalter des „Grafen von Gleichen" und der thüringischen Landgrafen durfte man frei phantasieren. Zu Schwinds Zeit war jeder Künstler Romantiker, wenn er nicht Epigone sein wollte, und der Volkssohn Schwind haßte den „Deklamator" Schiller, ja, er liebte selbst Goethe nur in seinen Jugendwerken. Er war Volk und malte das Volkslied, das ungekämmte wie das in Dresden und Frankfurt friesierte. Man darf wohl sagen, daß er alle seine Märchen selbst erlebt hat, an sich oder an seinen Freunden. Er hat sie auch alle, so ungefähr, im bürgerlichen wie im sagenhaften Gewande gemalt. Viele solcher Bilder hängen da. „Die Schifferin" z. B. stellt die Baronesse Marie Spaun auf dem Gmundner See vor, aufrecht im Kahne stehend, unter dem Vollmond, der durch dunkle Wolkenbrocken abgedämpft ist. Das märchenhafte Mondweben, in dem die Gestalt dahinschwebt, ist (in Oelfarbe!) unnachahmlich gut gegeben; kein moderner Maler träfe es besser. Aber wie wenig ist daran zu ändern, und die Komtesse taucht als Nixe in den See hinab, um auf einem anderen Bilde („Mittag") venusgleich wieder im Sonnenschein aufzutauchen. Bald ist es wieder sein Freund, der Maler Binder, der im Wald von einer jungen Dame belauscht wird; sie sitzt nächstens wohl als spinnende Waldfrau in einem hohlen Baum. Emanuel Geibel giebt der Luise Kugler im Wald eine Blume, wie der Königssohn dem Schäfermädchen, das übrigens gewiß auch etwas Verwunschenes ist. Die Herzogin von Orléans steigt auf sein Malergerüst und malt ihm eigenhändig eine Blume in sein Bild hinein; solches thaten früher die Feen, wenn auch in weniger Toilette. Zum Andenken daran ließ Schwind sein nächstes Töchterchen Helene taufen. Und wer kennt nicht das entzückende Bildchen: „Morgenstunde" in der Galerie Schack?

Digitized by Google

(Hier ist jetzt eine Wiederholung davon, aus dem Besitz des Justizrats Dr. Jakob Siebert in Frankfurt, eines Schwiegersohns von Schwind, ausgestellt.) Es zeigt Schwinds Tochter, im weißen Nachtgewand am Fenster ihres Schlafzimmers stehend, wie sie eben das Bett verlassen und nach dem Himmel schaut. Das könnte ebenso gut eine Scene aus „Aschenbrödel" sein, welcher Märchencyklus unter demselben Dache gemalt wurde, wo dieses Schlafstübchen war, nämlich in Schwinds Landhäuschen „Tannecke" am Starnberger See. Schwind besinnt sich auch keinen Augenblick, mitten unter Mörikes Kinder ins Pfarrhaus zu Cleversulzbach eine überlebensgroße Fee eintreten zu lassen. Und andererseits wieder macht er sich mit allen seinen Freunden persönlich auf, und sie mischen sich in ihrer eigenen Haut und Tracht unter das Völkchen der gemalten Legenden und Märchen. Es ist eine ähnliche Mischung von Wahrheit und Dichtung, wie die mythologischen Bilder Böcklins und Stucks.

„Dank diesem Strotzen von persönlichem Leben sind Schwinds Märchenbilder nichts weniger als veraltet. Sie haben vielmehr den ganzen Realismus überdauert, nicht minder lebenskräftig als Menzels Wahrheitsbilder, deren süddeutsche Antipoden sie sind. Das ist, weil beide voll Natur sind. Schwind war Naturschwärmer, wie alle seine Wiener Jugendfreunde. In wie vielen „Reisebildern" hat er dies bekundet. Eines derselben, aus Bauernfelds Nachlaß, zeigt Schwind und Bauernfeld auf einer Landpartie, in der grünen Landkutsche zwischen niederösterreichischen Pappelreihen dahinfahrend. Wie viele solche Scenen hat er gemalt! Ein ganzer Cyklus früher Lithographien stellt die Kletterkünste dar, zu denen man auf dem Leopoldsberg gezwungen war. Ein Reisebild zeigt ihn und Cornelius, wie zwei Wanderburschen gekleidet, angesichts der fernen Peterskuppel. Das „Wandern" lag damals in der deutschen Luft und der Wienerwald war die Hochschule dieser Kunst. Schubert besang es, Schwind malte es. Auch war kein anderer in der deutschen Natur zu Hause, so wie er. Zu Schack sagte er einst wörtlich, er glaube der Einzige zu sein, der einen Wald malen könne. Die Eiche besonders, diesen gotischen Baum, dessen Astwerk ein förmliches Maßwerk ist und dessen Laub noch in Stein gehauen sich wie lebendig kräuselt. Der Wald lehrte Schwind auch das Helldunkel; es ist erstaunlich für jene Zeit, wie er das Lauschige der Dämmerung zu geben weiß. Wie denn überhaupt die Natur ihn sogar zum Koloristen gemacht hat. Gewisse farbige Erscheinungen, z. B. die „blaue" Nacht, trifft er sehr malerisch. Da ist ein Bildchen: „Diana und Endymion", Diana kreisförmig von ihrem mondweißen Schleier umwallt; das kann sich unter allen Modernen sehen lassen. Wie gesagt, Schwind steht heute größer da als je, denn er hat sogar die Zeit besiegt. Unbeirrbar ist er seinen Weg gegangen trotz aller verführerischen Malmoden. Selbst dem Kunstkönig Ludwig I. parierte er nicht, z. B. wenn dieser ihn bestimmen wollte, daß er den „Vater Rhein" auf keiner Geige, sondern auf einer griechischen Lyra solle musizieren lassen. „Dann bin ich selber auch ein Grieche," sagte Schwind und sein Flußgott geigte weiter.

„Der andere Schubertfreund, Leopold Kupelwieser (1796—1862), erscheint heute weniger lebendig. Er war (1823—1825) in Rom ein Nazarener geworden, wie Overbeck und Genossen; dann malte er in Wien Kirchenbilder. Der Hof unter-

Digitized by Google

ſtützte ihn und beſtellte in den dreißiger Jahren ſogar einen Bildercyklus zu Klopſtocks „Meſſias“ (jetzt im Beſitz der Erzherzogin Maria Thereſia). Die Kaiſerin Karolina Auguſta ließ von ihm zwei Erinnerungsbilder an ihren Gemahl Kaiſer Franz malen. Auf dem einen kniet der Kaiſer vor der Madonna; das andere, im Kabinetsformat, ſtellt ihn im vollen kaiſerlichen Ornat mit Krone und Scepter dar, ein ungewöhnlich kräftig und ſorgfältig gemaltes Privatiſſimum. Ganz lebendig wird auch Kupelwieſer, wenn er ſich direkt mit dem Leben berührt, ſo in ſeinen Porträts. Sehr intereſſant iſt z. B. eine kleine Bleiſtiftſtudie nach der Natur, aus dem Jahre 1853, die den jugendlichen Kaiſer Franz Joſef darſtellt, in Dreiviertelprofil, das Haupt etwas geſenkt, denn die Studie war für das Bild: „Der Tod Schwarzenbergs“ beſtimmt. Noch jetzt iſt die Aehnlichkeit überraſchend. Von Kupelwieſer ſind ſogar Ladenſchilder in der guten Altwiener Art ausgeſtellt: „Die ſchöne Schäferin“ und „Die Heilung des Tobias“, letztere von der Waldheinſchen Apotheke. Heute würde ein „akademiſcher Maler“ dergleichen tief unter ſeiner Würde erachten.

„Einer der größten Säle iſt mit Bildern Joſef Danhauſers gefüllt, dieſes Wiener Engliſhman von Anno dazumal, deſſen beſte Sachen heute unter Glas den Eindruck machen, als wären ſie tieftönige engliſche Aquarelle von geſtern oder vorgeſtern. Danhauſer (1805—1845) war der Schützling Pyrkers, der als Patriarch von Venedig den Jüngling zu Tizian und Veroneſe einlud und ihn ſpäter, als Erzbiſchof von Erlau, das Hauptaltarbild für den dortigen neuen Dom malen ließ. Er ging übrigens weitlich von den holländiſchen Kabinetsmalern aus. Dieſe glatten Kleinmeiſter, mit ihrer ſauberen und ſachlichen Durchführung des Alltäglichen, das ſie aus großen Maſſen eines bräunlich-grauen Halbdunkels herausarbeiteten, wurden für ihn vorbildlich. Nachdem er zuerſt in dem kühleren Grau des Teniers komiſche Atelierſcenen gemalt hatte, wandte er ſich der wärmeren braunen Skala zu. Gerard Dou, gelegentlich ſogar Rembrandt, iſt ſein Muſter; dieſer Großmeiſter freilich muß ſich eine minutiös vertreibende Glättung gefallen laſſen. Auch Van der Meer und Mieris klingen an. Man liebte damals dieſe glatten Tafeln, auf denen ſo viel erzählt und ſo genau, Zug für Zug beſchrieben wurde. Der dunkle Ton, obgleich er größtenteils dem Gelbwerden des Firniſſes zu danken war, wurde gewiſſenhaft nachgeahmt. Manches dieſer Bilder iſt übrigens vortrefflich, z. B. eine Großmutter aus dem Jahre 1843 (Baron Hermann Königswarter). Im vollen Mannesalter jedoch, um 1839, wurde der Künſtler ſelbſtändiger und wieneriſcher. Ein Engländer, David Wilkie, wies ihm den Weg. Die allbekannten, durch Lithographien und Stiche weithin gelangten Scenen: „Der Praſſer“, „Die Kloſterſuppe“, „Die Teſtamentseröffnung“, „Der Augenarzt“ (auch ein Theaterſtück hieß damals ſo), „Die Schachpartie“ u. ſ. w. ſchlugen einen lokaleren Ton an. Sie machten Danhauſer zum unerreichten Darſteller des Wiener Mittelſtandes in ſeiner Wohlhäbigkeit und bürgerlichen Eleganz. Er beherrſchte wie kein zweiter die Welt der Nankinghoſen und der Friſuren à la girafe, mit denen jeder ausſah wie Napoleon III. in Arenaberg oder wie der Prinzgemahl von England. Hier wie in den ſpäteren Kinderſcenen griffen er und Wilkie oft zu den nämlichen Stoffen. Uebrigens hatte auch Wilkie ſeinen Weg über die Holländer genommen und z. B. 1825 mit Freude eines

Digitized by Google

seiner Bilder in München unter die alten Holländer gehängt gesehen, zu denen es völlig gepaßt habe. Danhauser ist leider nur 40 Jahre alt geworden. Seine letzte, gleichfalls ausgestellte Arbeit ist eine Skizze der Kirche St. Ulrich, mit sterbender Hand am 22. April 1845 gemalt. Er hätte sonst ein Lebenswerk von internationaler Geltung hinterlassen. Er war weit temperamentvoller als Wilkie, der übrigens stets nur in Krankheitspausen schuf, und auch viel koloristischer. Wo die blaßtönigen Wiener Kostüme hinzukommen, erinnert er etwas an Gabriel Max. Er ist übrigens seinen Zeitgenossen weit voraus in einem flimmrigen Silberton, den er in etlichen Bildern („Testamentseröffnung", „Mutterfreude") über seine Scenen legt und das namentlich sein Fleisch ganz modern erscheinen läßt. Auch der elegante Schwung seiner Pinselführung stellte ihn weit über die Wiener Kollegen; er hatte das Zeug für die große Welt von London und Paris. Nur gegen die derbe Urwüchsigkeit Waldmüllers kam er nicht auf. Sein Saal in der Ausstellung ist nun sehr gut besucht. Er ist noch immer ein Liebling der Wiener. Auch befinden sich viele seiner besten Bilder noch immer in Bürgerfamilien zerstreut, als vertraute Hausmöbel. Seltsamerweise ist gerade die Kritik bisher Danhauser nicht in vollem Maße gerecht geworden. Die biedermännische Moral seiner Scenen hat ihm geschadet, während seine malerische Trefflichkeit nicht hinreichend begriffen wurde."

Abb. 44. Josef Danhauser. Selbstbildnis. (Handzeichnung in der Albertina.)

Seiner Zeit wollte man sogar bemerken, daß er nachdunkle. Jetzt sehen seine großen Familienscenen unter der schützenden Glasscheibe wie vortreffliche Engländer aus. Zu entschuldigen ist jedenfalls, daß sein Fresko am äußeren Chorabschluß der Stefanskirche („Die Seelen im Fegefeuer") dem Wetter nicht getrotzt hat. Es ist durch Groll erneuert. Gelegentlich rächte sich Danhauser an seinen Kritikern, so in dem bissigen Bilde: „Die Rezensenten", wo drei Vötter, deren einer die Züge Saphirs trägt, seine Bilder zerfetzen. Die Künstler begannen damals Mut zu bekommen. Bauernfeld brachte 1836 Saphir und Bäuerle, die beiden Popanze aller

Digitized by Google

Schaffenden, sogar porträtähnlich auf die Bühne, im Lustspiel: „Der litterarische Salon", das freilich alsbald wieder verboten wurde. Und in „Bürgerlich und romantisch" ist der Lohnlakai Unruh eine Karikatur Saphirs. Dem armen Danhauser ist übrigens seine Künstlerrache nicht sonderlich bekommen. Eine Art Schüler

Abb. 45. Josef Danhauser: Brautwerbung.

oder doch begabter Nachempfinder ist dem Künstler in Eduard Ritter (1808—1853) erwachsen, der in Bildern wie: „Der kranke Musikus" viel lokale Heiterkeit zeigt, malerisch allerdings nicht recht aufkommt.

Und damit wären wir bei dem erquicklichsten Kapitel dieses halben Jahr-

Digitized by Google

hunderts österreichischer Kunst angelangt. Bei dem bürgerlichen Sittenbilde des sogenannten Vormärz oder der eigentlichen „guten alten Zeit", an die der Wiener zunächst denkt, wenn er „Altwien" sagt. Auch dieser Umschlag vom Klassizistischen zum Bürgerlichen war eine Art romantisches Abenteuer. Das Märchen von „Hans Wiener auf der Suche nach sich selbst". Die dreißiger und vierziger Jahre brachten ja thatsächlich eine neue Romangattung auf, die man den Suchroman nennen könnte. Reybauds „Jérôme Paturot à la recherche de la meilleure des républiques", derselbe „à la recherche d'une position sociale", Marryats „Japhet, der seinen Vater sucht" u. s. w. Es ist eine ganze Litteratur dieser Art entstanden. Und nun sehe man, wie diese jungen Akademiker anfangs nur so verstohlen, wenn

Abb. 46. Josef Danhauser: Der Prasser.
Original in der kaiserl. Gemäldegalerie in Wien.

die Herren Malgelehrten just nicht aufpassen, über die Schwelle der Schule schlüpfen und sich von der fröhlichen Brandung des Lebens bespülen lassen. Und wie dann die Welle einmal stärker daherkommt und sie hinausreißt in die funkelnden, ewig beweglichen Breiten. Sie denken unterzugehen im Wogengewühl und machen erstaunt die Entdeckung, daß sie schwimmen können, ja, daß sie eigentlich von ihrer Wiener Natur gar niemals für die Existenz im Trockenen des Schulsaals bestimmt gewesen, sondern nun erst in ihr eigentliches Element gelangt waren. Und da folgt nun Entdeckung auf Entdeckung. Die Welt war also nicht, wie man ihnen gesagt, mit verstorbenen Heroen und niegeborenen Personifikationen bevölkert. Die menschliche Gesellschaft beruhte nicht, wie sie für die Prüfung gelernt, auf mythologischen Ueberlieferungen. Die Natur bewegte sich keineswegs, so hübsch paragraphenweise, nach dem Organisationsstatut der Akademie. Die Leute liefen im Gegenteil

Digitized by Google

möglichst lebendig in allen Straßen umher. Selbst die gebildetsten Schuster nähten keine allegorischen Stiefel; jedermann war etwas und niemand stellte etwas dar; die heillosesten Verbrechen, z. B. Farbe, Bewegung, Licht, wurden am hellen Tage allüberall ungeahndet verübt; die Behörden kümmerten sich nicht im geringsten

Abb. 47. J. Danhauser: Das Konzert (Brautschau).

darum, ob die Steuerzahler auch hübsche dreieckige Gruppen bildeten; kurz und gut, die Schule war nichts, das Leben alles. Ein Märchen von Schwind.

Je ärger der Terrorismus des Steifleinens gewesen, desto größer war die Passion, mit der sich das junge Malervolk nun mitten ins Wiener Leben stürzte. An Elementen zu freiheitlicher Entwickelung des Kunstlebens fehlte es noch weniger als draußen in Deutschland. Der süddeutsche Stamm brauchte nur auf sich selbst

Digitized by Google

zurückzugehen, um in seinem munter beweglichen Naturell, seiner harmlosen Lebensfröhlichkeit eine ethische und ästhetische Rettung zu finden. So standen sie denn auf und rührten wacker die Hände, die Schindler, Ranftl, Fendi, Danhauser, Gauermann, Eybl und Waldmüller. Daß ihnen der höchste Wurf gleichwohl nicht sofort gelang, liegt in der Natur der Sache. Verlernen und vergessen war ihre erste und schwerste Arbeit. Gedächtnis und Gewöhnung sind aber gewaltige und heimtückische Kräfte. Es giebt kein Kommandowort: „Vergiß!" Je energischer du dir vornimmst, etwas zu vergessen, desto sicherer geht es dir nach bis an den Rand des Lebens, immer gegenwärtig, unausrottbar. Das Wiener Sittenbild dieser Zeit beweist es klar genug. So frisch und unternehmend seine Talente waren, sie krankten noch lange an den klassischen Erbübeln. Der einzige Waldmüller in seiner Unbändigkeit wurde die leidige Leisetreterei jener Schule ganz los. Ein Glück noch, daß es der Akademie nie eingefallen war, den Besuch des Belvedere zu untersagen, nachdem es 1808, nach langer Unzugänglichkeit, wieder geöffnet worden. Da gingen die ratlosen jungen Leute hin und fragten bei den braven alten Holländern an, die ihnen genau so viel sagten, als jeder eben begreifen wollte. Da lernten sie die Punkte kennen, an denen sichs leicht ins volle bunte Volksleben hinabtauchen ließ und die Perlen des Volksgemüts in stillem, nicht zu tiefem Wasser reichlicher lagern. Da strebten sie auch mit aller Macht des Talentes nach der Berichtigung ihrer technischen Mittel und warfen die vom akademischen Punzierungsamt ausgegebenen Maße und Gewichte über Bord. Welchen Kampf hat es dieses Geschlecht nur gekostet, den Weg zur Farbe zurückzufinden, und wie weit bleibt selbst sein weit vorgeschobener Posten Amerling vom eigentlichen Ziele. Wie viel wird in der neuen, unabhängigen Technik getastet und versucht, um die süßliche Schalheit der Vorgänger abzustreifen und eine weniger theoretische Weise zu gewinnen. Von allen Seiten macht man sich an die Wirklichkeit heran und strebt mit Verlaub nach einem gewissen Realismus. Die einen (wie Danhauser) klammern sich hoffnungsvoll an das Helldunkel der Alten und tauschen wohl gar mit der Zeit die aus Lokalfarben sprühende Frische des Erscheinens gegen eine allgemeine Brühe ein („Zu viel Einbrenn", sagte Schwind auf solche Malart); andere (wie Eybl) berauschen sich im ungewohnten Detail und geben sich der Wonne, ihm nachgehen zu dürfen, mit förmlich verliebter Liebe hin. Ihre äußerst saubere, mikroskopisch zeichnende und bis in endlose Feinheiten hinein lasierende Manier ist die legitime Tochter der vorhergegangenen Miniatur- und namentlich Dosenmalerei, die hier mit höheren Zwecken zu wachsen versucht.

Die Wahl der Stoffe und die Art ihrer Auffassung kennzeichnen aufs genaueste die sozialen und politischen Verhältnisse der Zeit. Die Gesellschaft ist streng nach Ständen geschieden und jedes Individuum hat seine angewiesene Rubrik, über die es auch nicht mit seinen Gedanken hinaus soll. Die Maler sind bürgerlicher Herkunft, folglich wird auch das Sittenbild überwiegend bürgerlich. Das Leben des kleinen Mannes ist sein Hauptvorwurf; seine Heirat und was damit zusammenhängt stellt den Gipfel des Glückes vor; der Todesfall ist die düstere Kehrseite der Medaille. Zwischen diesen beiden Polen ist noch eine bescheidene Anzahl von Katastrophen zum Guten oder Schlimmen möglich; Krankheit und Genesung,

Digitized by Google

Das Mädchen aus der Feenwelt oder der Bauer als Millionär

Zauberspiel von Raimund

Abb. 48.
(Aus dem Besitze der Buchhandlung Gilhofer & Ranschburg in Wien.)

Steuerexekution, Erbschaften, Onkel aus Amerika u. dgl. Es ist ein ganz enger und gewöhnlicher Lebenskreis, dessen Idealisierungsbedürfnis durch die damals maßgebende Art von Sentimentalität befriedigt wird. Etwas Empfindsamkeit, aber mehr bürgerliche als romantische, bildet immer die Beleuchtung von innen heraus, die poetische Verklärung bei diesen Darstellungen. Es weht in ihnen der Duft von Großmamas Potpourri, der halb an vergängliche Blumen, halb an unvergängliches Familienthee erinnert; genau dieselben Sachen stehen gedruckt in den gleichzeitigen Taschenbüchern, deren verschossene Moiré-Einbände und verblichener Goldschnitt zu den stolzesten Erinnerungen unserer Kindheit gehören. Ein weiterer Charakterzug dieser Kunst ist das Vorherrschen des epischen Elements, das immer auf eine naivere Stufe des Künstlers wie des Publikums deutet. Man läßt sich für sein Leben gern etwas erzählen, sei es eine erbauliche lehrreiche Geschichte oder eine heitere Anekdote. Danhausers „Testamentseröffnung" spricht den ganzen Charakter dieser Gattung aus; da sieht man auch, wie „die Moral von der Geschicht'" immer deutlich obenauf liegen muß, ganz wie in den Familienschauspielen des damaligen Theaters — Raimunds „Verschwender" ohne Fee Cheristane — und in den Erzählungen der jährlich eintreffenden Auroren, Idunen und Libussen. Dieses bürgerliche Sittlichkeitsbewußtsein paart sich mit dem unbedingten Respekt vor Ordnung und Gesetz, d. i. vor hoher Obrigkeit in jeglicher Form, bis zum Grundwachter hinab. Der Maler darf nie vergessen, daß auch er vor allem und jedem loyaler Unterthan ist, und die Wohlgesinntheit im Sinne des Polizeistaates ist daher ein weiteres Hauptkennzeichen seines künstlerischen Schaffens. Mit Vorliebe wird darum

Digitized by Google

Die falsche Prima Donna in Krähwinkel
Original-Skizze von Adolf Bäuerle

Abb. 44.
(Aus dem Besitze der Buchhandlung Gilhofer & Ranschburg in Wien.)

vor allem das dynastische Gefühl gepflegt; genrehafte Scenen aus dem öffentlichen und privaten Leben der Herrschenden werden mit Vorliebe behandelt, wozu besonders die eigentümliche Ausprägung des österreichischen Charakters zum patriarchalisch-treuherzigen Typus in der Person des Kaisers Franz Anlaß giebt. Das militärische Leben vom Rekruten bis zum Invaliden bietet dem malenden Bürger eines ausgesprochenen Militärstaates endlosen Stoff und man könnte für Wien von einem Deutschmeistergeist in der Malerei sprechen. Die Beziehungen des Volkes zu der administrativen und der geistlichen Obrigkeit schließen endlich den Kreis der Wiener Sittenmalerei, indem diese dem Beamtenstaate und dem katholischen Staate jener Zeit auch ihrerseits den schuldigen Tribut entrichten muß. Ist nun aber diese Kunst, vermöge des Lebens, in dem sie wurzelt, mannigfach durch geistige Fesseln und unkünstlerische Einflüsse beschränkt, so machen sich trotzdem die liebenswürdigen Seiten des Wiener Naturells in ihr auf das anziehendste geltend. Es ist eine grundheitere ehrliche, wohlwollende, lebende und lebenlassende Welt, die sich in ihr spiegelt, ein Leben, das sich am besten von der leichten Seite nehmen läßt, überall fröhliches Blut, heller Sonnenschein, Anregung ohne Aufregung, Freude am kleinen und unbedenklicher Verzicht auf größeres, schwer oder garnicht zu erreichendes, ... ewig dreht sich am Herde der Spieß ... schöne blaue Donau ... Wein, Weib und Gesang ... u. s. w. u. s. w.

Wenn Danhauser mehr das elegante Wiener Leben schilderte, immerhin mit der heilsamen Tendenz, etwaiger „Prasserei" die Not des armen Mannes gegenüberzustellen, kümmerten sich andere mehr um den kleinen Mann. So vor allem

Digitized by Google

der urwüchsige Peter Fendi (1796—1842) in seinen so gutherzigen, aber auch so gut gemalten Bildern. Die Antikensammlung des Augenarztes Barth, der auch den (nach München verklopften) Ilioneus besaß, weckte seine Seele. Die Niederländer des Grafen Lamberg, der dann seine Galerie der Akademie der bildenden Künste vermachte, erzogen ihm Aug' und Hand. Ihr säuberliches Zeichnen und Malen, ihre schummrige Stubenluft eignete er sich an; ihren Humor hatte er ohnehin und dazu eine gewisse menschenfreundliche Liebenswürdigkeit. Manche seiner Bildchen sind auserlesene Kabinettstücke. Auf der Jubiläumsausstellung

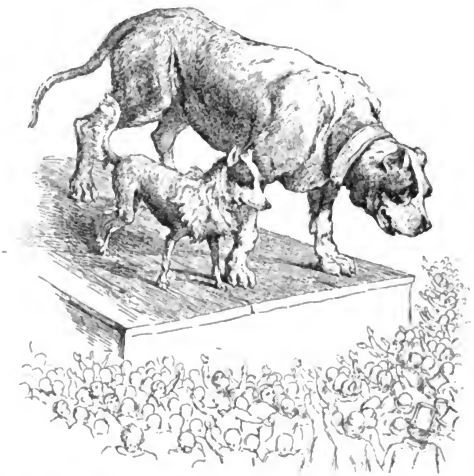

Abb. 50. Matthias Ranftl: Die Volksversammlung. (Illustration zu Bauernfelds Republik der Tiere.

1898 sah man auch seine Zeichnungen zu Schiller („Glocke", Balladen), in denen ihn doch das Kostüm geniert. Sein berühmtestes Bild ist die sogenannte „Familienvereinigung" im Kaiserhause, nach dem Stande von 1834, ein stattliches Aquarell, das er im Auftrage der Kaiserin Karolina Augusta malte. Kaiser Franz ist noch der Mittelpunkt, Erzherzog Franz Josef noch ein zartes, goldblondes Bübchen. Die 37 Figuren des Bildes sind mit seltener Feinheit charakterisiert und ungewöhnlich elegant durchgeführt. Dieses Meisterwerk ist von dem trefflichen Johann Passini (1798—1874), Vater des berühmten Aquarellisten Ludwig Passini in Venedig, gestochen und der Stich ein Hauptblatt der Zeit. Als eine Besonderheit des Volksmalers sind seine feinstudierten Oelbilder nach Antiken „Amazonensarkophag" u. a.)

Digitized by Google

zu erwähnen (s. Abb. 1). Leider war Fendi, wie diese ganze Plejade wienerischer Sittenmaler, viel zu kurzlebig geraten. Ein liebenswürdiger Schilderer behaglichen lokalen Kleinlebens war ferner Franz Eybl (1806—1880). Seine Sauberkeit und die Lokalfarben sind etwas hart, der Ausdruck wahr. Von 1842 an lithographierte er für Paterno zahlreiche Bildnisse aus der Wiener Gesellschaft: den Kaiser, Erzherzogin Sophie, Radetzky u. s. w. Eine kräftigere Natur war Johann Matthias Ranftl (geb. 1805, gest. 1854 an der Cholera). Ein Gastwirtssohn von der Favoritenlinie, Autodidakt, wie alle diese Volksdarsteller. Seine Mutter Barbara, die Gastwirtin von den „enteren Gründen", hatte die Bilder- und Künstlerpassion. So

Abb. 51. Peter Fendi: Vor der Lottobude.

wurde der Kellnerjunge von selbst Maler; zuerst natürlich ein historisch-romantischer. Sein erstes ausgestelltes Bild: „Kunz von der Rosen und Kaiser Max" kaufte sofort der Erzherzog Maximilian d'Este um das Doppelte des angesetzten Preises und ließ den Jungen holen, um ihn zu beloben. Seine nächsten Bilder wurden von spekulativen Kunsthändlern als alte italienische Meister (ein „wahnsinniger Tasso" dem Fürsten Esterhazy) oder als echte Danhauser („Kaiser Max betrachtet seinen Sarg") verkauft. Aber in dieser Gegend duldete es ihn nicht lange. Er verschwand nach Ungarn, wo er in der Not Altarbilder malte, einen hl. Augustin für Totis, eine Muttergottes für Warasdin; dann gar nach Moskau und Petersburg, wo er flottweg die Russen porträtierte, auch mit Puschkin verkehrte und dessen „Onegin" illustrierte. Fürst Paul Esterhazy nahm ihn dann nach

Digitized by Google

London mit, wo ihn Landseer und Constable schätzten und der „Punch“ beschäftigte. Von da ging es nach Paris zu Vernet und Delaroche. Aber auch das Porträt war seine Sache nicht. Erst als er eine Hundehütte malte, ging ihm das Licht auf. Er war zum „Hunderaffael“ geboren und dieser Titel wurde ihm auch alsbald taxfrei verliehen. Mensch und Hund waren ihm un-

Abb. 52. Franz Eybl: Der Kirchgang.
Original in der kaiserl. Gemäldegalerie in Wien.

zertrennlich, ihre Beziehungen ein unerschöpfliches Kapitel. Der Wert dieser Bilder hat sich auch bei späteren Versteigerungen in immer höheren Preisen bekundet. Aber Ranftl war auch ein lauterer Menschenfreund, mit Idealen von bürgerlicher Freiheit und anderen vor- und nachmärzlichen Kostbarkeiten. Sein Atelier vermachte er der Künstlergenossenschaft, die es 1869 im Künstlerhause vollständig zusammengestellt sehen ließ. Der malende Tierfreund Ranftl bekam etwas später eine Fortsetzung in Anton Straßgschwandtner (1826—1881, er starb im

Digitized by Google

Irrenhause). Ein urwüchsiges Naturell mit starkem Organ für den Spaß des Alltags, schilderte er gern das zigeunerhafte Kriegsleben der Revolutionszeit, fouragierende, marodierende Kosaken und türkische Reiter, später alles, wo so recht Fuhrwerk und Zugtiere vorkamen, Lastpferde insbesondere. Das Pferd war ihm überhaupt der Mittelpunkt der Schöpfung. Er verfolgte es vom Rennstall und Cirkus bis in die Wüste und an die Deichsel des „Steinwagens" und des „Mistbauern". Eine lange Folge von „Pferdekopfstudien" in dünner Wasserfarbe oder blassen Stiften, dann die lithographischen Serien: „Allerlei Rassen" und „Pferde-

Abb. 53. A. Straßgschwandtner: Kunstreitergesellschaft.

launen und Reitabenteuer" zeigen, wie er mit diesem Tiere lebte und starb. Das alles aber malte er mit einem wahren Hufschmied- und Sattlergeist des sauberen, im Oel immer noch niederländisch geschulten Pinsels. Man munkelte sogar etwas von einem „österreichischen Raffet". Seitdem dieser hochbegabte Franzose das österreichische Soldatenleben in Italien und Ungarn gemalt und lithographiert hatte, gerieten nämlich die Wiener Darsteller von selbst in sein Fahrwasser, ein wenig sogar Pettenkofen. Dieser lithographierte mit Straßgschwandtner 1850—1852 die beiden großen Werke: „Die k. k. österreichische Armee nach der neuen Adjustierung" und die „Ehrenhalle österreichischer Krieger". (Eine Straßgschwandtner-Ausstellung fand 1894 im Künstlerhause statt.) Der bedeutendste Tiermaler des Vormärz war

Digitized by Google

übrigens Friedrich Gauermann (geb. Miesenbach in Niederösterreich 1807, geſt. 1862), Sohn des tüchtigen ſchwäbiſchen Kupferſtechers Jakob Gauermann (1772—1843), der auch durch Erzherzog Johann „ſteiriſch“ beſchäftigt wurde. Gauermanns Gebiet ſind die öſterreichiſchen Alpen mit ihrem Buntvieh, Sennervolk und Gewitterklima. Er kam von der Oekonomie her, lernte nie Zeichnen, ſah ſich aber Ruysdael und Potter an und malte mit vierzehn Jahren gleich ein richtiges Oelbild. Das war die Art, wie dieſe Leute aus dem Volke hervorgingen. Seine Technik iſt auch holländiſch, doch mit der glatten, zierlichen Wiener Hand gegeben. Alle Hände waren damals zierlich, auch die röhrenden Brunſthirſche Landſeers ſind gekämmt; es iſt, als hätte die leidige blankpolierte Stahlſtichmode ſogar auf die Gemälde abgefärbt, die ſie zu vervielfältigen bekam. Er liebt den dramatiſchen Zug im Tierleben und malt die Herde im Wahn vom Gewitter geängſtigt, den Hirſch von Wölfen angefallen oder von Geiern zerfleiſcht, dazu das derbe Idyll der Sennhütte. Als Landſeer ein Bild von ihm ſah, ſchickte er ihm gleich alle ſeine Radierungen. Wer den echten Genuß von Gauermann haben will, ſei auf ſeine zahlreichen Naturſtudien (meiſt Oel) in der akademiſchen Galerie verwieſen, welche die ihm geläufigen Tiere mit entzückender Friſche abbilden. Ein intereſſantes Denkmal der Wiener Kunſtverhältniſſe iſt Gauermanns Einnahmebuch, deſſen Eintragungen ſein ganzes Leben begleiten*).

Abb. 54. Anton Straßgſchwandtner. Selbſtbildnis.

Das größte Talent dieſer Gruppe war aber unſtreitig Ferdinand Georg

*) Mitgeteilt in Seemanns „Zeitſchr. f. b. Kunſt“ (1883—1884).

Digitized by Google

Abb. 55. A. Straßgschwandtner: Biwack.

Abb. 56. A. Straßgschwandtner: Tscherkessenlager.

Digitized by Google

Waldmüller (1793–1866). Die Ausstellung: „Fünfzig Jahre österreichischer Malerei“ (1898) hat diesen großen Künstler wieder in den Vordergrund gerückt. Die sezessionistisch gewordenen Zeit erkannte in ihm, wie das Jahr vorher in Schwind, einen großen Vorläufer. Es war Waldmüllers Auferstehung. Um diesen Eindruck recht lebendig wiederzugeben, sei hier das Folgende aus einem damaligen Aufsatze eingeschaltet:

„Waldmüller wurde 1793 einem Bierwirt am Tiefen Graben geboren. Um nicht Geistlicher werden zu müssen, ging er durch. Er sezedierte. Um zu leben,

Abb. 57. F. Gauermann: Vor dem Gewitter.

bemalte er Zuckerwerk. Auf der Akademie that er nicht gut, mußte sich also bald auf eigene Füße stellen. Er kopierte jahrelang in den Museen und „glaubte darin das Heil zu finden“. Naturstudien, . . . „dieser Begriff war mir ganz fremd geblieben“, so schreibt er 1846 in der Schrift: „Das Bedürfnis eines zweckmäßigeren Unterrichts in der Malerei und plastischen Kunst“. Da ließ ein Hauptmann Stierle-Holzmeister von ihm seine Mutter malen, „ganz so wie sie ist“. Der Hauptmann — an seinem Wohnhause sollte man eine Gedenktafel anbringen — verlangte ausdrücklich die größte Naturtreue. Und bei diesem Bildnis gingen Waldmüller die Augen auf. Nun wußte er, was er „Neues zu lernen und Altes zu vergessen“ habe. Er wurde „Naturalist“. Die Führichschule fiel über ihn her.

Digitized by Google

M. G. Saphir begeiferte ihn, der trotz alledem bereits Kuſtos und Profeſſor geworden. Sein ganzes Leben war von da an Kampf gegen den „Eigenſinn der Stabilitätsmänner". Rückkehr zur Natur war ſeine ewige Predigt in Schrift und Beiſpiel. Ging doch, ſchreibt er, die Verirrung ſo weit, daß man „nahe daran

Abb. 58. F. G. Waldmüller. Selbſtporträt.
Original in der kaiſerl. Gemäldegalerie in Wien.

war, das Anſchauen der Natur nicht nur nicht empfohlen, ſondern geradezu verpönt zu ſehen". Aber im Körperlichen der Natur blieb er trotzdem nicht befangen, ſondern verlangte von dem Kunſtwerk auch einen ſittlichen Gedanken oder eine edle Empfindung. Es iſt als hörte man Ruskin ſprechen. Bezeichnend genug iſt die Anekdote, wie er mit Profeſſor Steinfeld gleichzeitig den Waldbach Strub malt.

Digitized by Google

Steinfeld iſt bald fertig, Waldmüller noch lange nicht. Aber wie der Profeſſor die Arbeit des Schülers ſieht, ruft er beſchämt aus: „Und ich bin der Profeſſor!“ und zerreißt ſeine Studie. Genau dasſelbe ſchrieb mir Theodor v. Hörmann über

Abb. 59. F. G. Waldmüller: Familienbild.

ſeinen vielverſchrienen roten Buchenwald mit dem Tümpel. Er malte ihn an des zahmen Paul Müllers Seite und die beiden Bilder wurden ſo grundverſchieden, daß kein Menſch in ihnen das nämliche Motiv zu der nämlichen Jahres- und Tageszeit erkannt hätte. Waldmüller war eine unverrückbare Eigennatur. Er war ſchon 1830 in Paris und bewunderte das dortige Kunſtſchaffen, aber er lenkte

Digitized by Google

keineswegs in den pathetischen Kolorismus des damals gefeierten und umfehdeten Delacroix ein. Er ging auch früh nach Sizilien und sah es, wie die dortigen Bilder in der Ausstellung zeigen, höchst eigentümlich an. Mit einem zur Ruhe herabgesättigten

Abb. 60. F. G. Waldmüller: Johannisandacht.

Auge, dem gleichsam alles mit Licht durchtränkt schien, so daß keine Einzelfarbe mehr für sich losknallt, wie in der bunten Heimatswelt. Aber er blieb doch überall derselbe. Von den Niederländern, die er so oft kopiert, verblieb ihm die saubere, solide Technik, bis ihn später Augenschwäche zwang, breiter zu werden. Kein Ruysdael geht über die Landschaft: „Am Liechtenstein", mit der mannhaften Energie

Digitized by Google

ihrer Form und Farbe. Die verschiedenen alten Damen in kleinem Format, mit ihrem vornehmen Elfenbeinteint und dem unglaublich wahren Ausdruck, hätten selbst in Oud-Holland Aufsehen erregt. Aber es war doch etwas ganz anderes. Schon die Handschrift war wienerisch, mit ihren gewissen Druckern und Eigenheiten. Es war lokale Gebärde darin. Und die Farbe mit ihren kräftigen Lokaltönen erinnert an das Rot unserer Aepfel und das Blau unserer „Zwetschken". Es ist gewiß bezeichnend, wie nahe Pettenkofen mit den sonnenglühenden und tiefschattigen

Abb. 61. F. G. Waldmüller: Die Pfändung.

Bildern seiner mittleren Zeit an Waldmüller grenzt. An das „letzte Kalb" z. B. und an das Genrebild mit dem in die Sonne heraustretenden Betteljungen. Die Zigeuner Pettenkofens und die sonnverbrannten Bauerndirnen Waldmüllers haben die nämliche Farbe in den Adern. Nur faßt die Hand Pettenkofens sie weicher an, weil die Welt mittlerweile mehr Ton bekommen hat.

„Daß Waldmüller ein Sonnenmaler wurde, konnten die Kritiker nicht verwinden. Er that eben schon in den fünfziger Jahren, was die Belgier (Verhas und andere) erst in den achtzigern wagten. Das Baden in der blendenden Sonne, das Blühen in ihrem Lichte und das Glühen in ihrem Schatten reizte ihn bis zur Unzurechnungsfähigkeit. Der entzückende „Kirchgang" aus dem Jahre 1863 ist

Digitized by Google

ja in dieser Hinsicht hochmodern. Zu seinem Nekrolog schrieb dann ein Führer der damaligen Kritik: „Waldmüller kam in seinen alten Tagen auf den Einfall, um eine glänzende Farbe zu erhalten, müsse man im Sonnenlichte malen. Das erklärt wohl die seltsam grelle Farbengebung auf vielen seiner späteren Bilder.“ Dieser Tote war seinem Nekrologisten um zwanzig Jahre voraus. Ueberhaupt verstand er sich schon auf Atmosphäre. Die grauen, blauen, violetten Töne, in

Abb. 62. F. G. Waldmüller: Kirchtag in Petersdorf.

denen seine landschaftlichen Hintergründe schwimmen, oder das ganze Bild „Hütteneck“ mit dem Blick hinab auf den Hallstätter See und hinüber auf den Dachstein, sind so von heute, daß z. B. Calames in zwei Tönen hinlackierte Alpenbilder daneben veraltet aussehen würden. Calame hat auch keinen Baumschlag von der Lebendigkeit, wie jene prachtvolle Rüsterngruppe, unter der die Licht- und Schattenstreifen so belgisch breit auf das Gras hingestrichen sind und dessen feiner Hintergrund an den frühen, noch etwas geometrischen Corot erinnert. Dazumal wurden solche Dinge nicht einmal so gewürdigt wie heute. Die Wiener kannten noch keinen Maßstab. Im Auslande verstand man ihn besser, in Paris, London und Phila-

Digitized by Google

delphia. Goupil gab 1857 einige seiner Bilder in den lithographischen „scènes cosmopolites" heraus. In London kaufte ihm der Hof, die Königin voran, in acht Tagen alle einunddreißig Bilder ab, mit denen er nach Philadelphia unterwegs war. Als er dann (1863) in Wien aus Geldnot neunzig Nummern auf einmal versteigerte, bewegten sich die Preise zwischen dreihundert und zehn Gulden! An dieser Einnahme wurde er zum Bettler, denn er hatte seinen ganzen Vorrat losgeschlagen.

„Waldmüller ging also lieber in die Sonne als in den Schatten der Akademie. Seine erste Schrift hatte einen förmlichen akademischen Strafprozeß gegen ihn zur Folge. Er konnte sich nur retten, indem er zu Metternich ging. Der Fürst, seit dem Wiener Kongreß ein intimer Freund Sir Thomas Lawrences, erließ als Kurator der Akademie einen Rügebrief an den Direktor. Metternich schrieb ganz secessionistisch: „Die Akademie ist keine Zwangsanstalt, welche dem Lehrer, wie dem Schüler verbieten kann, dem eigenen Genius zu folgen." Diese Worte sollten in Goldschrift über dem Thore der Akademie stehen. Als Graf Leo Thun Minister wurde, reorganisierte er bekanntlich die Akademie, nicht ohne Waldmüller zu folgen; in praxi blieb freilich das meiste beim Alten. Sogar einen Künstlerverein wollte Waldmüller bilden, genau eine „Vereinigung bildender Künstler Oesterreichs", wie unsere Secession. Das wußten aber seine Feinde zu vereiteln. Die Weltausstellung führte ihn 1855 und 1856 nach Paris und London. Da schrieb er, tief bekümmert über die Nichtigkeit der österreichischen Kunst, seine „Andeutungen zur Belebung der vaterländischen bildenden Kunst". Schärferes war in Oesterreich noch nicht gedruckt worden. Er verlangte darin vor allem die Aufhebung aller Kunstakademien als ersten Schritt zur Besserung. Statt der acht bis zehn Jahre verkehrter Abrichtung an der Akademie sollten zwei Jahre Meisterschule genügen, der „göttliche Funke" und die Natur würden dann schon das weitere besorgen. Das Geld, das die Akademie koste, sollte auf Ankäufe verwendet werden. Talentlosen Schülern sei überhaupt vom Weiterstudieren abzuraten u. s. f. So griff er das Uebel an der Wurzel an. Andere haben später das nämliche gefordert; Hörmann z. B. in seiner Streitschrift. Wir selbst rieten einmal zur Einführung der Lehr- und Lernfreiheit, wie sie an anderen Hochschulen besteht. Seither ist uns bekannt geworden, daß vor Jahren Wilhelm Lindenschmid dasselbe vorgeschlagen hat, um die Münchener Akademie zu retten. Nun, Waldmüller büßte seinen Mut schwer genug. Er wurde, nach hochnotpeinlicher Prozedur, mit halbem Gehalt (400 fl.) gnadenweise pensioniert. Das hat er nie verwunden. Es blieb der Wurm, der an ihm nagte, so daß er, der nie eine Krankheit gekannt und zu Führichs Alter bestimmt schien, nur zweiundsiebzig Jahre erreichte. Wiederum war es das Ausland, das ihn rechtfertigte. Auf der historischen Kunstausstellung in Köln (1881) hatte er solches Aufsehen erregt, daß er den Rothen Adlerorden bekam. Nun schämte sich Wien und Schmerling verschaffte ihm 1863 den Franz Josefsorden. Er wollte ihn erst nicht einmal annehmen, da er sich „in Strafe befinde". 1864 empfing ihn dann der Kaiser in Audienz und 1865 erhielt er die volle Pension. Aber schon das Jahr darauf starb er.

„Das ist das Leben des ersten Wiener Secessionisten.

Digitized by Google

Abb. 63 F. G. Waldmüller: Die Klosterſuppe.

„Und nun hängen seine Werke im Künstlerhause, nachdem die Wiener soviel Malerei durchgemacht und einiges gelernt haben. Wenn sie jetzt jenes merkwürdige Porträt von Waldmüllers Mutter sehen, in dem grauen Kleide mit den grauen Atlasbändern, fällt ihnen die graue Lady des Neu-Amerikaners J. W. Alexander ein. Und bei diesen tiefgrünen, sonnigen Landschaften denken sie an die erste Zeit der Glasgower. Bei der kleinen „Ruine in Schönbrunn" freilich, dieser wuchtigen Großminiatur voll Naturfülle, denken sie nur an Waldmüller, denn die hat bisher kein Schotte und kein Amerikaner gemacht"*).

Abb. 64. F. G. Waldmüller: Die Ermahnung.

Das wären denn die bedeutendsten Wiener Sittenmaler des Vormärz. Waldmüller ist schon unser geistiger Zeitgenosse, das Bindeglied zweier Epochen. Uebrigens trieb der volkstümliche Hauptast jenes grünen Baumes noch einen eigen gearteten Schößling, der sich ganz anders auswuchs. Das ist der einst so beliebte „vaterländische" Historienzeichner Peter Joh. Nep. Geiger (1805—1880). Trotz seiner Chronistenrolle möchte man ihn nicht der Gruppe Blaas-Wurzinger-Engerth angliedern, die durchaus im Großen wühlte. Geiger war der historische Kleinkünstler der Burgtheaterstadt, deren Publikum sich für sein Leben gern geharnischte Ritterstücke ansah und diesen Kostümsport dann in Kudlamshöhlen, grünen Inseln und anderen Schlaraffien von damals munter fortsetzte. Seine Historien haben putziges Theaterkostüm und schmecken nicht nach Weltgeschichte. Auch er kam vom Volke und dessen Passionen her. Wien war damals die Hauptstadt der Meerschaumschnitzerei, die hier ihr klassisches Zeitalter erlebte. Es gab Riesenpfeifen, die schon förmlich als Tabaksöfen gelten konnten, z. B. die famose im Bierhaus „zur großen Tabakspfeife", die 227 Pfund wog und aus vierundzwanzig Rohren gleichzeitig geraucht wurde. Sie war allerdings nur aus Hirschhorn. Geiger war der Virtuose dieses Kunstgewerbes und vollendete mit einundzwanzig Jahren einen kolossalen

* Dr. O. Berggruen, Friedrich Georg Waldmüller („Die graphischen Künste" 1876).

Digitized by Google

Meerschaumkopf, der in achtzig Figuren nichts geringeres als die Zerstörung Trojas behandelte. Sie wurde von einem Engländer um zweitausend Gulden gekauft. Erst nach 1840 wurde er Zeichner, Frankls „Sonntagsblätter" brachten Kostümstudien von ihm. Er illustrierte auch Dickens und anderes. Als Federzeichner war er überaus zierlich und rege. Manches große Blatt bedeckte er mit einer wahren Ueberfülle von Geschnörkel aus allen Naturreichen, mit starkem Einschuß von Ludwig Richterschem Genre. Er war darin weit erfinderischer als Eugen Neureuther und Eduard Ille in München. (Die „Zeitschrift für bildende Kunst" brachte noch vor wenigen Jahren ein ganz erstaunliches Blatt dieser Art als Kunstbeilage.) Auf den Stahlstich-Titelblättern der Belletristik wurde eine Geigersche Vignette damals obligat (Stifters „Studien" und anderes). Ein Auftrag der Erzherzogin Sophie (1844), für Erzherzog Franz Josef die Schlacht bei Lützen zu malen, öffnete ihm seine eigentliche Karriere. Er wurde der künstlerische Vertrauensmann der Erzherzogin und Zeichen- bezw. Mallehrer ihrer Kinder, darunter der Erzherzöge Franz Josef und Ferdinand Max, nachmaligen Kaisers von Mexiko. Diesen begleitete er 1850 nach dem Orient und in seinem Auftrage malte er fünfundzwanzig Aquarelle aus dem Leben der Erzherzogin Sophie (zu ihrer silbernen Hochzeit). Eine Folge von Scenen aus dem Leben des Kaisers Franz Josef, als Gedenkbuch seiner Mutter, folgte. Erzherzog Johann ließ sich von ihm Randzeichnungen zu Schnaderhüpfeln machen. Für den Kaiser Nikolaus machte er eine Reihe „Heldenporträts". Das Wort „Held" hatte damals und noch lange später einen offiziellen Klang. In den fünfziger Jahren legte der Wiener Bürger Pargfrieder den „Heldenberg" bei Wetzdorf an, als Denkmal der österreichischen Armee, mit den Grabmälern Radetzkys und Wimpffens. Hebbel verhöhnte ihn dafür in fulminanter Weise. Als Gegenwirkung dieses gesamt-österreichischen Patriotismus entstanden dann bei den nichtdeutschen Stämmen die spezifisch nationalen Richtungen, auch in der Kunst. So ist in Prag der Rubenschüler Josef Manes (1821—1871) zu nennen, Mitglied einer zahlreichen Künstler-

Abb. 65. Peter Johann Nepomuk Geiger: Idylle.
Original in der kaiserl. Gemäldegalerie in Wien.

Digitized by Google

familie und Namenspatron des jetzigen modernen Künstlerbundes „Manes“. Er war unter anderem Mitbegründer des Vereins für bildende Kunst. Seine nationale Richtung machte ihn sehr volkstümlich. Als nationaler Kunstforscher und Schatzheber czecho-slavischer Kultur machte er Epoche. Er sammelte und verwaltete seinem Volke dieses Vermächtnis der Jahrhunderte. Sein eigenes Kunstschaffen war mehr als vielseitig. Er malte Historisches, böhmische Bauerntypen, aber auch phantastische Sachen — eine Art czechischer Schwind —, illustrierte die Königinhofer Handschrift und porträtierte die politischen Männer (Rieger und andere) der Nation. Von ihm ist auch der Bilderschmuck der berühmten Uhr am Altstädter Rathause. Er hob den Prager Holzschnitt auf europäische Höhe. Seine fünfzehn Cartons über das Landleben wurden auf Schloß Horovitz als Wandbilder ausgeführt. Auch die zwanzig Portalreliefs der Karolinenstädter Kirche (für Bronze modelliert von Simek) sind von ihm entworfen. Er starb übrigens, wie seine Landsleute versichern, „Hungers“.

Auch das Wiener Porträt hat seine alten Herren von damals, die ihre Zeile verdienen. So Anton Einsle (1801—1871), der in jungen Jahren die wohlhabenden Bürgersleute gleich bezirksweise abkonterfeite. In den dreißiger Jahren kam er nach Pest und wurde Hofmaler des edeln Palatins Erzherzog Josef. An diesem ganz patriarchalischen Hofe, dessen Seele die sympathische und wohlthätige Erzherzogin Dorothea war, hatte er alle Hände voll zu thun. Auch Erzherzog Stefan, der Palatin des Jahres 1848, ist von ihm mit seiner immer gleichen vormärzlichen Verläßlichkeit porträtiert. Dann den Danhauserianer Josef Lavos (1807—1845), der aber auch Historien und Madonnen gewachsen war. Den Pastellisten Georg Decker (geb. Pest 1819, gest. 1894), der sich seine Technik aus Dresden geholt hatte. Den liebevollen Georg Raab (1821—1885), der die Schönheit der Wienerinnen wie lauter sorgfältig zubereitete Delikatessen servierte, übrigens das lieblichste Jugendbildnis der Kaiserin Elisabeth gemalt hat. Seine posthume Ausstellung im Jahre 1886, mit 187 Nummern, war ein ganzes Panorama altmodischer Liebenswürdigkeit. Auch der uralte Karl Goebel (geb. 1824), der seine genau gesehenen Stadtansichten und Innenräume mit schier seltsamer Biederkeit zu zeichnen und dann dünn und bunt zu kolorieren pflegte, hat viel im Bildnis gearbeitet. Alle diese redlichen Malnaturen geben Varianten des damaligen Empfindens und Könnens, deren Hauptreiz für uns eben ihre Dazumaligkeit bildet. Vom alten Goebel erzählt Schäffer, er lasse gern in seinen alten Mappen stöbern, klappe sie aber dann plötzlich zu und rufe: „Ach, 's ist genug von dem langweiligen Zeug, heut' haben wir eine ganz andere Kunst!“

Wie im Figurenbilde, vollzieht sich auch in der Landschaft die große Schwenkung von der Akademik zur Natur, die freilich bald darauf nur noch als eine neue Akademik empfunden wird. Der bedeutendste Landschafter dieses Halbjahrhunderts ist Karl Markó (1791—1860), der allerdings mit Wien nur in seinen ersten Entwickelungsjahren zusammenhing. Er war in Leutschau (Ungarn) geboren, lebte als einer jener Wahl-Italiener, an denen dieser Zeitraum so reich war, und starb in seiner Villa Appeggi bei Florenz. Ein glücklicher harmonischer Mensch, in eine Welt für sich eingesponnen und dennoch von den Zeitgenossen anerkannt.

Digitized by Google

Abb. 66. Georg Raab: Kaiserin Elisabeth.

Digitized by Google

Urſprünglich Ingenieur, fand er bald ſein eigentliches Gebiet und Rom wurde für ihn entſcheidend (1834). Eigentlich war er ein Anachronismus, ein poſthumer Claude Lorrain oder Pouſſin. Er malte ſogenannte „ideale Landſchaften", mit kleinmeiſterlicher Sauberkeit, ungewöhnlicher Phantaſie für Kompoſition und einer bibliſchen oder mythologiſchen Staffage, deren virtuoſer Durchführung man anſah, daß er zuerſt Hiſtorienmaler werden wollte. In einer Zeit, wo nachgerade alles nach der aufrichtigen Landſchaft zu drängen begann, machte er ſich ein Syſtem daraus, ſein liebenswürdiges Ich in eine Unrealität zu übertragen. So wie er

Abb. 67. Franz Steinfeld.

uns die Welt zeigt, mag ſie im goldenen Zeitalter Heſiods und Ovids ausgeſehen haben, als auch der Menſch noch ein Teil der Natur war, als die Elemente das Gebild der Menſchenhand noch nicht haßten und Darwin den Kampf ums Daſein noch nicht eingeführt hatte. Holder Friede, ſüße Eintracht, ohne natürliche Zuchtwahl, ohne Geologie, Meteorologie und Pflanzengeographie, goldig ſchimmernde Entſtellung der Wahrheit, die doch keine Richtigſtellung zu fürchten braucht. Er italianiſierte ſich übrigens zu rechter Zeit, denn eine Gruppe wohlbegabter Männer hatte bereits begonnen, die öſterreichiſche Gebirgs- und Waldwelt vom Schulbann zu befreien.

Franz Steinfeld (1787—1868) war der Mann, der dieſe Pfade einſchlug

und als Lehrer an der Akademie (1857—1859) ein moderneres Geſchlecht erzog. Es nannte ihn „Vater Steinfeld“ und er liebte es wie ſeine Kinder, und wenn er mit ihnen ſeine Studienfahrten in die natürliche Natur unternahm, ſagten die Leute im Salzkammergut oder in Kärnten: „Da kommt die Henne mit ihren Küchlein“. Sein Vater war Bildhauer und er half ihm an den Statuen für den Schönbrunner

Abb. 68. Franz Steinfeld: Der Hallſtätter See.

Park. Dann malte er Doſen, zu 16 Kreuzer das Stück. Dann ging er an den Rhein und zu Ruysdael, ſeinem Liebling, den man ihm auch deutlich anſieht. Er ſah bereits die Natur, aber durch Ruysdael hindurch. Erzherzog Anton machte ihn zu ſeinem Kammermaler. Auch auf den Bürgerſtand machte er Eindruck; im Nachlaſſe des Tuchſcherers Wieſt fanden ſich nicht weniger als ſechzig Bilder Steinfelds, die ſehr gut bezahlt wurden. Wenn er vor die Natur trat, hatte er wirklich ernſte Abſichten. Seine Empfindung war tadellos ehrlich. Er hatte eine Vorliebe für die einfachen Motive und empfand ſie bis in ihre Tiefe durch. Mit

Digitized by Google

Abb. 69. Franz Steinfeld: Die verlaſſene Mühle.
Original in der kaiſerl. Gemäldegalerie in Wien.

Abb. 70. Thomas Ender: Schloß Tirol bei Meran.
Original in der kaiſerl. Gemäldegalerie in Wien.

Digitized by Google

allem setzte er sich auf intimen Fuß, trachtete ihm von der poetischen Seite beizukommen. F. Eybl hat ihn 1837 in einem miniaturfein ausgeführten Bilde gemalt, wie er über den Gosausee fährt, im Kahne stehend, auf den Stock gestützt, von einem sonntäglich herausgeputzten Dirndl gerudert, und hinter sich als Hintergrund den schneebedeckten Dachstein. Der Maler und der Gemalte könnten gar nicht besser charakterisiert sein. Der alte Steinfeld inmitten seines Königreichs, über die Wohlfahrt des Dachsteines und des Gosausees nachsinnend. Er ging übrigens auch schon schwierigen Lichtproblemen nach, wie im „Hallstätter See"

Abb. 71. J. Höger: Partie bei Berchtesgaden.
Original in der kaiserl. Gemäldegalerie in Wien.

der kais. Galerie, wo das knallende Mittagslicht in Blau und Grün mit einem sehr gut beobachteten Stich ins Schwarze gegeben ist. Bei seinen Schülern steht er im besten Andenken, wie übrigens auch sein Nachfolger Albert Zimmermann. Schäffer („Moderne Galerie") kann nicht umhin, ihm noch ins Grab hinein zu danken.

Einer dieser Pfadsucher war auch Thomas Ender (1793—1875). Seine Naturwahrheit ging weit über die Mößmerschule hinaus, wenn er auch von hause aus zu vedutenhaft angelegt war. Er hat Hunderte von Veduten gemalt, mit Vorliebe Gebirgsgegenden, die recht „pittoresk" waren. Pittoresk im damaligen Sinne war keineswegs, was das Wörterbuch malerisch nennt; es hatte den Nebensinn von ästhetischem Wanderburschentum und wandbeklexender Xyselaklaune. Der

Digitized by Google

Rhein z. B. galt dazumal als vor allem pittoresk und wurde ſogar vom jungen Viktor Hugo gefeiert. Bei Ender kam es ſchließlich zu einer Schablone, die bloß nach Bedarf variiert wurde. Dennoch hatte ſeine Weiſe ihren Reiz. Auf der ſehr umfaſſenden Ausſtellung nach ſeinem Tode machten einzelne große Bilder, wie ſein Ischia, ſo als ganzer Brocken geſehen und in ein maſſenhaftes Meeresblau getaucht, einen ſtarken Eindruck. Damals ſah man auch viele ſeiner braſilianiſchen Studien, von der öſterreichiſchen Expedition bei der Vermählung der Erzherzogin Leopoldine mit Dom Pedro. Ihre Exotik iſt, koriſtiſch genommen, doch noch

Abb. 72. J. Holzer: Landſchaft aus den Karpathen.
Original in der kaiſerl. Gemäldegalerie in Wien.

recht ſchwach. Bei Selleny, auf der Novarareiſe (1857—1859), war ſie ſchon erheblich gewachſen. Ein anderer Landſchafter, der Grazer Friedrich Coos (geb. 1797, geſt. Kiel 1890) ging vom Vedutenhaften ſchon ins Panoramiſche. Er malte um 1851 zwei große Rundbilder des antiken und modernen Rom und reiſte damit in Mitteleuropa herum. Ein Zeitgenoß war ferner Matthias Rudolf Toma (1791—1845), deſſen Ausſchnitte aus Wald- und Felsnatur mit großem Sachenfleiß durchgearbeitet ſind. Ein Waldmenſch aus dem Wienerwald war auch Joſef Feid (1807—1870). Der heimatliche Baumſchlag und die topographiſchen Heimlichkeiten dieſer kleinzügigen, aber „unterhaltlichen" Welt, deren Motive oft wie ein Terrarium für die Stube zubereitet ſcheinen, fanden bei den jetzt folgenden Wiener Land-

Digitized by Google

ſchaftern viel Liebe und Verſtändnis. Auch ſie wuchſen zu einer hübſchen Plejade am Wiener Lokalhimmel an. Johann Fiſchbach (1797—1871) ging auch ſo weit, daß er gleich Waldmüller in einer Denkſchrift auf Reformen des Unterrichts drang und die vom Staat befehligte Kunſt mündig haben wollte. Seines Orts griff er ſogar in dieſem Sinne zu und begann das Kunſtleben in Salzburg zu

Abb. 73. Ignaz Raffalt, gemalt von F. v. Amerling.

organiſieren, wobei auch ein wenig Akademie geſpielt wurde. Die Nähe des befreundeten München wirkte belebend. Dort gab er auch (bei Bruckmann) das Werk „Die Bäume Deutſchlands“ heraus. Ueberhaupt iſt zu bemerken, daß alle dieſe Künſtler eine vielſeitige graphiſche Thätigkeit entfalteten und ſich auch mit Eifer auf die neue Lithographie warfen.

Einen praktiſchen Fortſchritt bezeichnet der ſympathiſche Joſef Höger (1801

Digitized by Google

—1877). Eine harmlos harmoniſche Natur, durch und durch muſikaliſch (es wurde bei ihm immer Kammermuſik geſpielt), ſtill und bewegt zugleich, voll heimlicher Freude an der Erſcheinung und am Schauen als ſolchem. Die vielen hundert Farbenſtudien in der Ausſtellung ſeines Nachlaſſes verrieten ſeine große Liebe zum Baum. Er war ein Bäumemaler, den nur Waldmüller übertraf. Dieſe Baumpſychologen haben ſo manchen altberühmten, bei allen Wienern beliebten Baum im Prater bis in die letzten Faſern erforſcht und dann in ſeiner ganzen Form- und Farbenfülle verewigt. Baumcharaktere, Charakterbäume. Seitdem der große Donaudurchſtich den Prater trockener gemacht hat, ſterben dieſe

Abb. 74. J. Raffalt: Abendlandſchaft.
Original in der kaiſerl. Gemäldegalerie in Wien.

dem Aucharakter entſprechenden monumentalen Silberpappeln und Rüſtern ab und ſind ſchon ſelten geworden. Rudolf Alt, auch ſo ein Baumanbeter, hat noch in ſeinen ſpäteſten Jahren den „letzten Baum im Wienbette“ zum Andenken abkonterfeit. Höger beherrſchte namentlich das Aquarell, und zwar das abſolute, mit ausgeſparten Lichtern. In der Lithographie war er ein Virtuoſe. Seine Staffagen machte ihm mitunter Gauermann. In Joſef Holzer (1824—1876) begegnet ſpäter ein verwandter Genießer und Darſteller der einheimiſchen Landſchaft. Höger iſt luſtiger, durchleuchteter, jetztmoderner, Holzer mehr der Mann der grünen Plaſtik. Der Hochwald der ungariſchen Karpathen war ihm eine hohe Schule, dort fand er zuerſt die Motive, die ihm lagen. Sie führten ihn in die Richtung der Charakterlandſchaft, die damals „hiſtoriſch“ zu heißen begann. Eine erzählende Land-

Digitized by Google

schaft gleichsam, die geologische und botanische Erlebnisse mitteilte, wie man sie den Eifelstudien Lessings ansieht. Aber die neue Münchener Stimmung kam hinzu und nährte seine doch auch lyrische Anlage. In einem „stillen Waldwinkel" mit Hirschen, wie dem in der kais. Sammlung, war er ganz zu Hause. Den Weg zur Stimmung hatte aber schon früher der Obersteirer Ignaz Raffalt (1800—1857) eingeschlagen. „Unser erster Stimmungsmaler", wie ihn der Landschafter August Schäffer nennt. Er war durchaus Autodidakt, der geborene Nichtakademische. Als Gastwirt ließ er Knechte und Mägde, Vieh und Hausrat Modell stehen, die Gäste natürlich auch. Er ging dann nach Wien und malte manches für den

Abb. 75. Ignaz Raffalt: Nach dem Regen.
Original in der kaiserl. Gemäldegalerie in Wien.

Erzherzog Johann. Auf einem seiner Studiengänge, im reizenden Thalgrund von Hainbach im Wienerwald, erlag er einem Schlagfluß. Bei der Kirche von Mariabrunn, auch so einem nachmärzlichen Malerwinkel, wurde er bestattet. Er war ungemein fruchtbar und wurde viel nachlithographiert. Die Stimmung in seinen Landschaften beschränkt sich allerdings auf atmosphärische Vorgänge. Wetter- und Unwetterpoesie, wie sie Lenau liebte ... „Silberwölkchen flogen", und dann wieder Dämmerungen und Nebel, Regenschauer und aufgeweichte Straßen. Den alten Galeriemitteln hatte er zwar noch nicht entsagt, er malte gern aus dem vertrauten (und bequemen) Braun und Grau heraus, und zwar mit der vererbten Freude am Kleinen und Feinen. Dennoch regt sich in ihm schon eine neuere Empfindung; man fühlt, daß der kommende Mann Pettenkofen heißen wird. Wie der Leser

Digitized by Google

aus dieser ganzen Darstellung merkt, bestand zwischen allen diesen Landschaftsmalern, mochten sie auch mit einem Fuße schon im Neuen stehen, eine starke Familienähnlichkeit. Es ist noch Vormärzluft in ihnen, und selbst noch in manchem Nachzügler, wie dem tüchtigen Anton Hansch (1815—1876), dem etwas süßlichen Ludwig Halauska (1827—1882), bis zu dem weit geringeren Karl Hasch herab. In der Jugend hatte auch jeder von diesen seine Art Frische und selbst der Nachlaß Haschs bot noch ganz hübsche Ueberraschungen. Im allgemeinen leidet diese Landschaftsschule an der Galerie. Mit der Natur mischt sich immerzu die holländische Reminiszenz, und die Sauberkeit der Kabinettmalerei, der „Kabinettstücke", thut das übrige, um ein herkömmliches Gepräge von Biederkeit zu vollenden. Waldmüller überragt sie alle auch in der Landschaft.

Unter den Stilllebenmalern dieser Zeit ragte der sympathische Josef Neugebauer (1810—1895) hervor, der eigentlich vom Porträt herkam (Erzherzog Karl, Pius IX. vor 1848, Kardinal Antonelli) und — schon als Zeichenlehrer im Hause des Erzherzogs Karl — auch die hohen Kreise für sich hatte. Er arrangierte noch streng holländisch, war aber die Gründlichkeit selbst. Seine Rosen standen in besonderem Rufe. Freilich, auch ihn übertraf Waldmüller; man braucht sich nur an sein kolossales Stilleben von silbernem Tafelschmuck und Blumen zu erinnern, dieses wilde Brillantfeuerwerk von Silberblitzen und sprühenden Reflexen, bei virtuoser Zeichnung jedes einzelnen der krausverzierten Geräte. Als vorzügliche Blumenmalerin bekundet sich die hochgebildete, ja gelehrte Baronin Pauline von Koudelka (1806—1840), später Gemahlin des Staatsministers Anton v. Schmerling. Sie war eine Schülerin des beliebten Blumenmalers Franz Petter (1791—1861); die kaiserl. Galerie besitzt von ihr ein sogenanntes Silentium, d. h. ein gemaltes Basrelief (hl. Maria, den Zeigefinger am Munde, um den Schlummer des Christkindes zu hüten), das von einem überreichen Blumenarrangement umgeben ist (bezeichnet „Pauline 1834").

Abb. 76. Zampis: „Jede Konstitution erfordert Bewegung". Lithographie.

Die graphischen Künste weisen in diesem Zeitraume eher einen Rückgang auf,

Digitized by Google

Abb. 77. Auferſtehung der Preſſe und Begräbnis der Cenſur. Holzſchnitt von Cajetan.

obgleich die Lithographie viele Stifte und Federn in Bewegung ſetzte. Die Landſchafter und Vedutenleute trugen das meiſte dazu bei. Man begegnet bereits Jakob Alt (geb. Frankfurt a. M. 1789, geſt. 1872), dem Vater des jetzigen Urmeiſters der Wiener Landſchaft, Rudolf von Alt. Er kam 1811 nach Wien auf die Akademie und hauſte 1828—1833 in Oberitalien. Er lithographierte 1826 eine „Maleriſche Donaureiſe vom Urſprung bis Belgrad", dann „Bilder aus den Alpen der öſterreichiſchen Monarchie", „Anſichten von Wien und Umgebungen" u. ſ. w. Welch luchsäugiger Zeichner er war, zeigt am beſten ſeine Rieſenlithographie einer Anſicht von Wien, 1828 vom Dach der Peterskirche aufgenommen (43 cm hoch, 290 cm breit). Jeder Rauchfang dieſes Dächermeeres iſt verbürgt. Kürzlich einmal war die ebenſo große Aquarellſtudie zu dieſem Blatt ausgeſtellt zu ſehen. Das Leben des Kaiſers Franz beſchäftigte unter anderem den gewandten Franz Wolf (wie es ſcheint 1795—1859). Dieſe vielen großen Lithographien, zum Teil nach Bildern von Höchle, gehörten zu dem Werke des Biſchofs Jordanßky: „Denkwürdigkeiten des Lebens des Kaiſers und Königs Franz II.". Auch die übrige Zeitgeſchichte (Erzherzog Karl, die Einzüge, Eröffnungen von Eiſenbahnlinien u. a.), fand in ihm einen ſtets bereiten Chroniſten. Desgleichen das geſellige Leben Wiens, die wimmelnden Unterhaltungsorte, wie das berühmte Daumſche „Eliſium", das er erſt in vier beliebten Blättern (mit Lanzedelli und Heinrich) und dann noch öfter darſtellte (Abſchiedsfeſt des Eliſium, 18. März 1838"). Mit dem Apolloſaal von Weiner, dem Odeonſaal von Marſchner, dem Sophienbadſaal im Faſching von Höfelich und dergleichen mehr ließe ſich ein „luſtiges Wien" der dreißiger Jahre von graphiſchem Intereſſe zuſammenſtellen. Sigmund Perger und die beiden Gurk (Eduard Gurk ein miniaturfeiner Veduten-Aquarelliſt) gaben

Digitized by Google

1822 zwei große Folgen kolorierter Radierungen: „Wiens vorzüglichste Gebäude und Monumente" heraus (Zetz, Zinke und Hofmann sc.). Adolf Bäuerle warf (1827—1835) seine „Galerie drolliger und interessanter Scenen der Wiener Bühne" (gezeichnet Schoeller, gestochen Zinke, Geiger und Buremann) auf den Markt. J. C. Schoeller (geb. Rappoltsweiler 1782, gest. Wien 1851) ist überhaupt ein unermüdlicher Illustrator des Wiener Theaters und Publikums in den Jahren 1830—1850. Auch in Gouachescenen stellte er es vielfach dar; eine ganze Sammlung solcher Bildchen befand sich auf der Auktion des Kapellmeisters Adolf Müller sen. vom Theater a. d. Wien (1901). Wie intim man sich für das Theaterleben interessierte, zeigen Bilder, wie etwa Wigands Scene bei der „Spinnerin am Kreuz", wo die abreisenden Gesangsgrößen Luigi Lablache und Josephine Fodor-Mainville (1825) von zwei Verehrern Abschied nehmen, die sie bis zu diesem äußersten Punkte Wiens begleitet haben. Unter den lithographischen Porträtcyklen seien H. E. v. Wintters „Porträte der berühmtesten Kompositeure der Tonkunst" (20 Hefte) hervorgehoben. Porträtfroh war man eben immer, auch liebte man überall bekannte Persönlichkeiten einzuflechten oder sie gleich als ganzes Publikum zusammenzustellen. So auf zahlreichen Bildern aus den böhmischen und anderen Bädern, wie schon in der früheren Periode (Opitz). Da giebt es denn Blätter, wie Goebels „Gräfenberger Kurgäste" u. s. w. Vielbeschäftigte Zeitzeichner waren, noch über Kaiser Franz hinaus, J. A. Klein, Emil Hütter, Lanzedelly, Kern, Raulino, Lentz, Strohmeyer, Weirlgärtner, Jaresch, Loos, Hofbauer. Selbstverständlich der schon erwähnte treffliche Johann Passini, später die brillanten Zeichner A. v. Bensa und der Autodidakt Anton Zampis (1820—1883) mit Blättern jeder Art, die noch jetzt sehr gesucht sind, z. B. der „Tanzsaal bei der Birne" in der Vorstadt Landstraße. Im Jahre 1848 bediente sich die politische und soziale Karikatur stark der Lithographie und da taucht auch schon Pettenkofen auf, allerdings oft unter Pseudonymen wie Bettinghofen, L. Rotmayer, Mayer, R. Limer oder einfach J. H.; man kommt dahinter, wenn man etwa in der Ankündigung der Zeitschrift „Der Kobold" (1850—1851) diese Blätter als Beiträge Pettenkofens gepriesen findet. Auch mit der Censur war da zu rechnen. Auf dem Blatte „Die Amnestierten", wo zwei heimkehrende Wiener mit Rührung unter sich die Vaterstadt ausgebreitet liegen sehen, mußte dieser Stadtprospekt geändert und der Stefansturm kassiert werden. Das Blatt trägt dann statt 1851 die Jahreszahl 1856. In der Fritz Flesch'schen Sammlung Pettenkofenscher Lithographien sind beide Varianten vorhanden. Diese Sammlung von etwa 160 Blatt, meist Probeabdrücke, ist kürzlich an den bekannten Viennensia-Sammler Dr. August Heymann übergegangen, der nun wohl das lithographische Werk des Meisters am vollständigsten beisammen haben wird.

Auch die Miniaturmaler waren noch nicht alle tot und neue kamen hinzu. Es sei nur der Name Anreiter genannt, weil sich an ihn ein für das ganze Wiener Aquarell dieser Epoche wichtiges Ingrediens knüpft, die Anreiterfarben, die ihren Weg bis in die untersten Schichten des häuslichen Dilettantismus und der Elementarschule finden sollten. Alois von Anreiter (geb. Bozen 1803, gest. 1882) ging vom großen Oelporträt zur Miniatur über und schrieb auch über Kunst. Die

Digitized by Google

große Neuigkeit der Zeit wurde dann der wiederbelebte Holzschnitt. Der Name Blasius Höfel (1792—1863) ist da mit Respekt zu nennen. Ein wienerisch urwüchsiger und energischer Künstlercharakter, auch voll Erfindungslust, brachte er einige Bewegung in die Stille der damaligen Graphik. Er lernte bei den vielbeschäftigten Kupferstechern Mansfeld und Quirin Mark die Strich- und Punktiermanier, gab jedoch, als die Lithographie aufkam, den Kupferstich überhaupt für verloren. Er wurde 1820 Professor des Freihandzeichnens an der militärischen

Abb. 78. Blasius Höfel: Holzschnitt nach Rembrandts Selbstbildnis.
(Verlag der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien.)

Akademie zu Wiener-Neustadt, reiste ins Ausland, auch zu Goethe (1829) und hing immerfort neuen graphischen Verfahren nach. Als Bewick in England und Gubitz in Berlin den Holzschnitt galvanisierten, warf er sich mit Kraft in diese Richtung. Er war der erste Holzschneider in Oesterreich und errichtete 1834 in Wiener-Neustadt die erste solche Anstalt, die es auf sechzehn Schüler brachte. Sein erstes Blatt war „Die Zuflucht zum Kreuze"; es ist die Inkunabel des österreichischen Holzschnitts. Schon sein drittes Blatt, nach Waldmüllers betender alter Frau, hatte solchen Erfolg, daß 127000 Abzüge gemacht wurden. Fürst Metternich, der schon den alten F. J. G. Lieder eigens nach Paris geschickt hatte, um die

Digitized by Google

Geheimnisse der Lithographie auszuspähen, spornte ihn zu immer neuen technischen Versuchen, z. B. zum Reliefdruck für numismatische Werke, den er dem Pariser Collard nacherfand. Im Jahre 1834 fiel Wiener-Neustadt der großen Feuersbrunst zum Opfer, die in vielen Stichen (von Mehl und anderen) abgebildet wurde. Sie verzehrte Höfels Werkstätten und Maschinen, wie es scheint, auch seine große Sammlung altdeutscher Gemälde, aber er raffte sich bald auf. Farbendruck mit der Presse, Galvanoplastik, Stereotypie beschäftigten ihn. 1848 druckte er die nichtrevolutionäre „Parole", was ihn bei den Männern der Bewegung unmöglich machte. Da verkaufte er alles und wurde in Salzburg Landwirt. Sein Werk ist sehr ausgebreitet. Er stach viele Porträts, schnitt nach Waldmüller, Lebrun (Venus), Luca Giordano, Führich und anderen; viel für Bäuerles „Theaterzeitung". Ein sehr beliebtes Blatt war das nach Carmontelles Zeichnung (1764): „Mozart, sein Vater und seine Schwester Anna musizierend", das an der Rückseite von Tilgners Mozartdenkmal in Relief ausgeführt ist. An solchen kunsttechnischen Köpfen fehlte es auch im damaligen Oesterreich nicht. Meist waren sie aber keine Geschäftsgeister und ihre Erfindungen wurden im Auslande verwertet, wie etwa der Glasätzdruck Albert Friedrich Riedls (geb. Kuttenberg 1823), der in dieser Technik fünf große Glasfenster der Prager Schloßkapelle ausführte. Einer der erfolgreichen war Alois Auer, Ritter von Welsbach (geb. Wels 1813, gest. 1869), der von Metternich geförderte Typometriker und Erfinder des Naturselbstdrucks. Als Direktor der k. k. Hof- und Staatsdruckerei erhob er diese Anstalt zu unverhoffter Höhe.

Für die Plastik in Oesterreich war dieses ganze Menschenalter einfach verloren. Der Prager Bildhauer Emanuel von Max (Onkel von Gabriel Max), der 1833, anderthalb Jahre vor dem Tode des Kaisers Franz nach Wien kam, schreibt in seiner langwierigen, aber sehr zeitfarbigen Selbstbiographie*), er habe sich nur mit Pfeifenschneiden fortbringen können. Also Meerschaumplastiker wie Joh. Nep. Geiger. „Andere Sachen wurden damals in Wien gar nicht verlangt. (!) Die Kunst und besonders die Skulptur lag ganz darnieder." Schaller, Kähßmann, selbst Klieber, „welcher sonst immer viel in Stein auszuführen hatte", waren unbeschäftigt. „Das Erscheinen einer Büste oder Statuette auf einer Ausstellung galt als ein Ereignis", steht in einer Biographie. Das einzige Denkmal, das dieser Zeitraum entstehen sah, das des Kaisers Franz, erhielt, wie schon erwähnt, der Mailänder Pompeo Marchesi. An der Akademie war die plastische Autorität Professor Franz Bauer (1797—1872). Als Künstler nicht bedeutend, strebte er doch aus der bisherigen Schablone heraus, den Romantikern zu. Seine „Pietà" in der kaiserl. Sammlung und die Statuen an der Fassade der (romantisierenden) Johanneskirche zeigen einen merklich freien Zug. Jedenfalls war er ein tüchtiger Lehrer, an den sich noch Tilgner mit Anerkennung erinnerte. Er hat den ganzen plastischen Nachwuchs Wiens aus der Taufe gehoben. Konfirmiert freilich hat ihn der schon erwähnte (nichtromantische) Medailleur Jos. Daniel Böhm, der in seiner Kunstsammlung förmlich praktische Kurse des nicht offiziellen Kunstgeschmacks hielt. An seinem ewigen grauen Schlafrock war, wie mir Tilgner erzählt hat, an der linken

*) Zweiundachtzig Lebensjahre. Von Emanuel Max R. v. Wachstein. Prag 1893.

Digitized by Google

Brustseite ein schwärzlicher, fettschimmernder Fleck zu sehen. Der kam daher, daß Böhm, der vor allem empfand und empfinden lehrte, bei der Erläuterung eines schönen Objektes mit dem Daumen an jener Stelle, gerade über dem Herzen, kreisförmig umherzuwetzen pflegte, wobei er sagte: „Das muß man da drinnen spüren." Auch der Lieberschüler Anton Dietrich (1799—1872), der die heil. drei Könige im Portalbogen der Johanneskirche meißelte, neigte zu den Neuerern. Seinen Ruhm machte ein elfenbeinernes Kruzifix, das er oft wiederholen mußte, 1835 für den damals maßgebenden Erzherzog Ludwig. Und Johann Preleuthner (geb. 1810) gab 1843 die gleichgesinnte gußeiserne (!) Plastik des von Van der Nüll und Sicardsburg entworfenen Schutzengelbrunnens vor der Paulanerkirche. Kolossales durfte er für die Alt-Lerchenfelder Kirche, den Westbahnhof, den Dom zu Kalocsa (Ungarn) arbeiten, ist aber im allgemeinen eher ein Zierlicher.

Ebenso mager stand es um die Architektur der Zeit. Man hatte kein Geld zu bauen. Die epochemachende Bauthat der Epoche war die Johanneskirche in der Jägerzeil (jetzt Praterstraße). Der kühne Mann war Oberbaurat Karl Roesner, Professor der „schönen Baukunst" an der Akademie, später Präsident derselben (1804—1869). Er hatte sich im nazarenischen Rom viel mit altchristlicher Baukunst beschäftigt und sie modern empfunden. Man nannte das damals romantisch. Die Johanneskirche (1842—1846) ist selbstverständlich ein Schmerzenskind. Da man nicht wußte, in welchem Stil sie zu erbauen wäre, mußte Roesner ein Justemilieu zwischen drei vorliegenden Projekten (gotisch, romanisch und Renaissance) herstellen. Das romanische Element kam dabei am besten weg. Die hübsche, nichts weniger als schablonenhafte Kirche wird jetzt mehr gewürdigt, als während der nachfolgenden langen amtlichen Schul-Neurenaissance, die sie als barbarischen Zwitter links liegen ließ. Einen ganz großen Bau hatte Roesner in Diakovar zu führen; die bischöfliche Kathedrale (bis 1868), romanisch, in Ziegelrohbau von schüchterner Farbigkeit. Im Jahre 1839 fiel ihm die Danaeraufgabe zu, den unhaltbar gewordenen Helm des Stefansturmes, der abgetragen werden mußte, genau aufzunehmen. Hofbaurat Sprenger führte dann den unglücklichen Gedanken aus, für den neuen Helm ein mit Stein verkleidetes Eisengerüst zu konstruieren, das die Sommer und Winter natürlich bald lockerten. 1842 wurde diese Arbeit beendet, aber 1862 mußte auch der neue Helm abgetragen werden und Friedrich Schmidt setzte dann dem „Steffel" sein steinernes, dem ursprünglichen Helm entsprechendes Neugebilde auf. Roesner war ein tüchtiger Architekturzeichner und entwarf auch Kunstgewerbliches; mit Führich einen silbernen Krug mit acht allegorischen Figuren, als Geschenk des Kunstgewerbevereins an seinen Präsidenten Grafen Colloredo-Mansfeld (ausgeführt von Josef Glanz). An den Stefansturm knüpft sich auch der Name des Dombaumeisters Leopold Ernst, dessen Denkmal in die Außenwand des Turmfußes eingefügt ist. Der nächste Dombaumeister, Friedrich Schmidt, dient ihm als Gegenstück. Ernst (1808—1862) war Schüler Nobiles, auch als Maler begabt, und ging nach Rom, wo eben die Gärung Jungdeutschlands stattfand. Er wandte sich dem „Deutschen Stil" zu und wurde gleichsam der Frühgotiker Wiens. Im Jahre 1853 bekam er die Giebel des Stefansdomes auszubauen; sein „schönstes und zwar ein bleibendes Denkmal", schreibt unser alter Wurzbach, dessen bio-

Digitized by Google

graphischem Riesenlexikon auch dieser retrospektive Kunstbericht so viele Daten verdankt. Friedrich Schmidt war nicht dieser Ansicht und ließ die unzähligen Krabben, mit denen Ernst sämtliche Giebel wie mit einem Spitzenbesatz benäht hatte, schonungslos bis auf die letzte wegputzen, um die ursprüngliche Gradlinigkeit der Giebel wiederherzustellen. Als Dombaumeister führte Ernst die Restaurierung des ganzen Aeußeren von St. Stefan weiter, war aber auch sonst förderſam thätig. Mit Leopold Oeſcher gab er seit 1845 „Oesterreichs Baudenkmale“ heraus. Er regte die Gründung des österreichischen Kunstvereins und des Altertumsvereins an. Nach der Londoner Ausstellung von 1855 drang er auf Verbesserung des kunstgewerblichen Zeichnens, auch durch Verwendung heimatlicher Motive.

Der Gotiker Ernst hatte allerdings im amtlichen Oesterreich schon ganz frühe Vorläufer gehabt, nämlich die Erbauer der vielbesuchten Franzensburg im Laxenburger Park. Begonnen wurde sie schon 1801, vollendet aber erst 1836. Die Pläne entwarf der Schloßhauptmann und Architekt von Riedl, die Ausführung hatte Hofsteinmetzmeister Jäger. Man baute damals in Parks gotische Allotrien, wie früher chinesische Tempel, beide gleich „echt“, und geriet von selbst ins Panoptikum. Im Laxenburger Park ist ein ganzer „Rittergau“ angelegt mit einer „Rittergruft“, einer „Ritterſäule“ u. dergl. Die Franzensburg freilich ist ernster gemeint und eine ungewöhnlich stattliche Illustration der Zeit, die wieder Szenen von Rudolf von Habsburg malte. Die Gotik blieb dann etwas unbestimmt Amtliches und nahm einen eigenen steifleinenen Charakter an. So etwas kriegskanzleimäßiges, als präsidiere ihr der schwarze eiserne Ritter, der bei militärischen Kondukten hinter dem Sarge reitet. Denkmäler tapferer Soldaten, z. B. nach der Revolution, wurden am liebsten in dieser offiziellen Gotik „gehalten“. So das große Denkmal des kaiserlichen Generals Henzi in der Ofener Festung (1852), der als tapferer Verteidiger Ofens fiel. (An seine Stelle soll ein Denkmal der Kaiserin-Königin Elisabeth kommen.) Es ist ein hohes spitzbogiges Tabernakel, das eine plastische Gruppe enthält. Urheber ist Paul Sprenger, der sogar eine gotische Kirche zum Gedächtnis des Kaisers Franz plante. Und damit sind wir bei einem der bedeutendsten künstlerischen Charaktere dieser Epoche angelangt. Wilhelm Paul Eduard Sprenger (geb. Sagan 1798, gest. 1854 an der Cholera) war k. k. Hofbaurat, und das hatte eine Bedeutung, ungefähr wie hundert Jahre früher der Hofkriegsrat. Dieser machte unkriegerischen Krieg, jener unkünstlerische Kunst. Alles was die Stürmer und Dränger des roten Jahres gegen Beamtenkunst und Kunstbeamte, grünen Tisch, Bauschematismus und Protektion wetterten, ging in erster Linie gegen Sprenger. Der Name bezeichnet ein System. Und doch war Sprenger ein hervorragender Mensch, der heute gerechter zu beurteilen ist. Eine Herrennatur mit eisernem Willen und unbesiegbarer Thatkraft, praktisch, reich an Auskunftsmitteln, unermüdlicher Arbeiter, allerdings weniger Künstler als eine Art Minister für öffentliche Arbeiten. Jedenfalls eine unwiderstehliche Autorität für Herrschende wie Gehorchende. Er war ein Schüler Nobiles, dessen Charakter er fortzusetzen schien. Sein Fach war eigentlich alles Mathematisch-Geometrische, die Perspektive mit inbegriffen. Er machte Architektur, als wäre sie ein Zweig der deskriptiven Geometrie, die er mit Vorliebe vortrug. Die Akademie nahm unter

Digitized by Google

ihm etwas Polytechnisches an. Was er in Wien an Großbauten schuf, die Münze (1835), das Hauptzollamt (1836), aber auch seine Privatbauten, nannte man später in Bausch und Bogen „Kasernenstil". Der Nützlichkeitsgrundsatz stand oben an, ästhetischer Luxus war verpönt. Das entsprach auch ganz und gar dem Stande der Staatsfinanzen. Als er 1843 England bereist hatte, baute er die niederösterreichische Statthalterei in der Herrengasse (1844–1846). Man darf dies mit Fug einen k. k. Statthaltereistil nennen, da dann in allen Kronländern solche Regierungsgebäude entstanden. Wir erkennen darin einfach das obligate englische Palladio-Schema, mit der mächtigen durchgehenden Dreiviertelsäulenstellung und dem Giebeldreieck darüber. Dieser Typus hat ohne Zweifel Haltung, ist aber förmlich stereotypiert. Er griff auch auf die ungarische Hauptstadt über, die nach der verheerenden Ueberschwemmung von 1838 nach Sprengers Ratschlägen neu aufgebaut wurde. Diese dortigen Palladio-Sprengerbauten (meist von Pollak und Hild) geben besonders der alten Donauzeile Pests ein stattliches, im Vergleich mit der späteren Falschrenaissance sogar vornehmes Gepräge. In allen von Sprenger beeinflußten Bauten herrscht die größte Solidität; dicke Mauern, groß eingeteilte Fassaden, große Höfe und Treppenhäuser mit breiten Stein- oder Marmortreppen, große helle Säle, dabei fast kein Ornament (das wenige an der Statthalterei von auffallend freier, aber ungeschickter Bildung). Eben jetzt, wo Münze und Hauptzollamt ähnliche Zweckkasernen als Nachbarschaft bekommen haben, muß Sprengers Ansehen steigen, denn mit diesen verglichen ist er ein antiker Charakter. Er baute dann auch viele der ersten Bahnhöfe, die Wiener Ferdinandswasserleitung mit Wasserturm, Denkmäler (Oberst Kopal in Znaim). Dabei bekleidete er zahlreiche zeitraubende amtliche und Ehrenstellungen, war der ewige Beirat, Begutachter und Planentwerfer für alles und jedes, der Experte für Kommissionen, der Delegierte für Weltausstellungen, auch Eisenbahndirektor und was alles noch. Er baute die Strafanstalt in Garsten, das Wiener Irrenhaus, das Prager Postgebäude, das Haller Jodbad, die neue Oper und die Votivkirche beschäftigten ihn, als Karlsbader Kurgast hatte er den Mut, am ausgebliebenen Sprudel herumzubohren und ihn wieder hervorzulocken; ja, selbst der Entwurf des Franz Josefs-Ordens ist sein Werk. Für seine Blamage mit dem Stefansturm wurde er Ehrenbürger von Wien, für seinen Wiederherstellungsplan der ungarischen Hauptstadt Ehrenbürger von Pest. Seine autokratische Natur hätte am liebsten alles Bauen in der eigenen Hand vereinigt. Konzentration des gesamten Bauwesens war seine Parole und er setzte es durch, daß der k. k. Hofbaurat, d. h. er, als zuständige Behörde die ganze Monarchie baulich in seine Hände bekam. An Feinden fehlte es ihm natürlich nicht, alle Welt mußte sein Feind sein, aber die maßgebenden Personen hatte er zeitlebens sicher.

Und nun wäre noch ein Blick auf das Kunstgewerbe dieses Zeitraumes zu werfen. Es war in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts sehr schlecht angeschrieben. Die von der Schule anerkannten historischen Stile verwarfen es einfach als krähwinklerische Mißgeburt. An den Kunstgewerbeschulen wurde der Abscheu vor ihm jedem jungen Oesterreicher, der etwas zu werden beabsichtigte, regelrecht eingeimpft. Da kam 1896 die denkwürdige Wiener Kongreßausstellung

Digitized by Google

im Oesterreichischen Museum. Sie war eigentlich auf Geschichte und Kunst angelegt, daneben aber wurde sie ein kunstgewerbliches Ereignis. Mit Erstaunen sah man alle die gemütlichen, bequemen, dauerhaft gearbeiteten Möbel und Geräte des Wiener Empire und Nachempire. Erst der gediegenen Mahagonizeit, dann der unverwüstlichen Pallisanderzeit. Aus dem Staub der Rumpelkammern schien plötzlich ein gesunder „altwiener" Einrichtungsstil, ein bodenständiger Möbelgeschmack zu erstehen. Urväter Hausrat kam wieder zu Ehren, es war eine feierliche Rehabilitation des alten Herrn Biedermaier. Vieles davon ist in dem prächtigen Werke: „Der Wiener Kongreß" (Wien 1896) abgebildet. „Die Wiener", schrieb ich einige Jahre später*), als Biedermaier auf den großen Wiener Ausstellungen des modern gewordenen Oesterreichischen Museums immer erfolgreicher auftrat, „die Wiener haben wie die Engländer den Vorzug, eine Art gesunder Tradition zu besitzen, an die sie ungeniert anknüpfen können. Wenn man sich an das Altwiener Zimmer auf der Kongreßausstellung erinnert, weiß man, wo sie zu suchen ist. Das war nicht Empire, sondern eine Fortbildung desselben im Sinne des Bürgerlich-Praktischen, für eine Bevölkerung von gemütlichen Gewohnheiten. Es war aber nicht etwa kleinstädtisch, sondern entsprach einer Ueberfeinerung der Alltagsbehaglichkeit, wie sie Leute haben, die seit jeher mit der „Welt" in Berührung stehen. Das von Kavalieren Abgelegte ist durchaus nicht so zu verachten, wie der lokale Sprachgebrauch es thut; in dem Sinne nämlich, daß in einer von „Kavalieren" wimmelnden Residenz auch die untersten Schichten über die Begriffsenge und Geschmacksöde des weltentlegenen Krähwinkel hinaus sind. Auch der damalige Wiener hat viel zweckmäßige Eleganz erlebt und sich daran erzogen. Seine frische, gesellige Laune that das übrige, und die Gugelhupfstimmung der Geburtstage, und der unauslöschliche, allgegenwärtige Dilettantismus, der in dieser Mischung die Rolle eines zum Hausgebrauch genügenden Idealismus spielte. Glücklicherweise hatte man auch nicht viel Geld, und das erhielt die Leute besonnen ... und ihre Möbel auch. Jenes Biedermaierzimmer in der Kongreßausstellung würde wirklich in jedem Kunstgewerbemuseum eine reizende wienerische Oase abgeben. Wenn unsere jetzigen Kunsthandbücher noch das Empire den „letzten historischen Stil" nennen, werden die nächsten ihn den vorletzten nennen müssen, denn Biedermaier wird als Stil anerkannt werden. Und zwar als echter Wiener Stil, denn nirgends in Deutschland hat das Nachempire diese angenehme Blüte erreicht. Dort war das Temperament ungelenker, und den Lebensgewohnheiten fehlte die „phäakische" Kaiserstadt. Das Kongreß-Wien war der Mittelpunkt der Weltgeschichte und des Wohllebens; nur aus dieser reichlich befruchteten Luft konnte ein neuer Stil von Lebensführung und Bedarfskunst hervorgehen."

Auf der Kongreßausstellung sah man unter anderem das vollständige Arbeitszimmer des Kaisers Franz. Es war in der That das Zimmer des ersten Beamten dieses Reiches. Ein mehr ehrenfester als eleganter Kanzleistil, ohne alle Kaiserlichkeit. Die Möbel meist poliertes Nußholz, die Kanten mit Ebenholz ausgelegt, Lehnen und dergleichen für Stäbchen durchbrochen, Schlüsselschildchen und Griffe in Gold-

*) Kunst und Kunsthandwerk, 1900.

Digitized by Google

Abb. 79. Schreibzimmer der Gräfin Molly Zichy-Ferraris. Wien um 1830.
Nach einem Gemälde von Albert Schindler.

Digitized by Google

bronze, Bezüge grünes Tuch. Als Ornamente an Uhren, Schreibzeug und dergleichen obligate Löwen, Sphinxe, an den Pfosten des Aktenbehälters unten Löwenklauen, oben Adlerköpfe, am Papierkorb eine familienhafte Straminstickerei, in die Tischplatte unter Glas eine Aquarellansicht aus der Hofburg eingefügt, Tintenfaß und Briefbeschwerer Granit, dessen Provenienz eine Inschrift angiebt. So wohnte der Kaiser. Das war die eine Schattierung des Biedermaierstils, für Herrenzimmer, mit einem gestrengen Zug von Bureau und Bureaukratie. Die andere, die weibliche Nüance, kolorierte sich gar appetitlich mit den unvermeidlichen Handarbeiten, für die es damals ein eigenes Genie gab. Straminstickereien an den Möbeln, seidengestickte Quodlibets eingerahmt an den Wänden, perlengestickte Glockenzüge, Gobelinstickereien an den Arm- und Fußkissen, Applikationsstickereien an den Vorhängen. Dazu Genähtes, Gestricktes, Gehäkeltes und allerlei Erzeugnisse hausbackener Kunstfertigkeit. In der Kongreßausstellung sah man so manches vornehme Intérieur dieser Art in Gouache oder Aquarell gemalt; zwei des Fürsten Schwarzenberg vom Pariser Aug. Garnerey (1812), Metternichs Arbeitszimmer von Franz Heinrich (1830) u. s. f. Ein berühmtes aus Schönbrunn, von Höchle 1818 gemalt, mit der Ernennung des Sohnes Napoleons zum Herzog von Reichstadt als Staffage, ist eben erst in einem neuen Werk über die Einrichtungskunst dieser Zeit veröffentlicht worden.*) Kurz, Biedermaier machte plötzlich das größte Aufsehen. Einzelne Gegenstände wurden geradezu bewundert. So die Alabaster-Standuhr mit der hübschen jungen Dame, die, auf antikem Sessel sitzend, bei antikem Lampenschein den Almanach für 1829 liest. (Wiener Arbeit von Kaufmann.) Und ebenso die altväterisch putzigen Möbel, z. B. der von Holl in Wien gearbeitete Damenschreibtisch aus Mahagoni, dem ein Marmorobelisk mit Bildnissen des neapolitanischen Königspaares als Aufsatz dient. Die echten altwiener Schubladkästen mit ihren kurios gemaserten Fournierhölzern haben seitdem ein eigenes Selbstbewußtsein und rücken jetzt überall aus den Dienstbotenzimmern in die Herrschaftszimmer, von den Landwohnungen in die Stadtresidenzen vor. Eine Stockuhr von Frey, ein Nähtischchen mit Wigandschen Miniaturveduten unter Glas ist plötzlich begehrenswert. Der Staat sogar sammelt das bereits eifrig, aber es ist kaum mehr zu bezahlen.

Im Oesterreichischen Museum sah man kürzlich ein ganzes Wohnzimmer in diesem Urgroßmutterstil, aus Atzgersdorf bei Wien, in Nachbildung ausgestellt. Es hatte bei dem Publikum einen durchschlagenden Erfolg. „Die militärische Steifheit des Original-Empire ist da in die bürgerliche Korrektheit des wohlsituierten Unterthans übergegangen. So wohnten häuslich erzogene und bequem gewöhnte Leute, die noch Familienfeste feierten und „Angebinde" spendeten. Bezeichnend ist dafür, daß in dem Zimmer drei Arbeitskörbchen vorkommen: eines aus Porzellan steht auf dem Tisch, das zweite ist zwischen den hohen Beinen eines Ständers angebracht, das dritte aber unten zwischen den vier Füßen eines Nähtischchens, gerade in der richtigen Tiefe für den Wollknäuel, von dem man herunterhäkelte oder strickte. Die Wände des Zimmers sind ganz hell gemalt, ohne Muster, aber an gewissen Hauptstellen mit einem senkrechten Streifen, in dem eine sehr aufrechte,

*) Innenräume und Hausrat der Empire- und Biedermaierzeit in Oesterreich-Ungarn. Von Josef Folnesics. (Wien 1902.)

Digitized by Google

Abb. 80. Empfangszimmer. Wien um 1800. In Privatbesitz zu Aggersdorf.

Digitized by Google

regelmäßig gefiederte Blattpflanze wie am Draht hinangezogen ist. Die Möbel sind in hellgelbem Kirschholz fourniert und poliert („politiert" sagt man hierzulande), mit Ebenholzsäulchen an den Ecken des Kastens, des Kanapees und des Ofenschirms. Der Kasten ist besonders gut gelungen; er hat Glasthüren, deren Scheiben zwei große, lattenartig ausgesägte Lyras vorgelegt sind, der Giebel baut sich in mehreren Stufen auf und zeigt in der Mitte als Applike das Auge Gottes in dreieckiger Strahlenglorie. Der runde Tisch steht mit drei Säulenpaaren auf dreieckiger, dreimal geschweifter Basis. Der Kamin sehr appetitlich aus weißem Marmor mit einfachster Gliederung und ein paar zierlichen Appliken, welche ausgeschnittene figurale Bronzereliefchen bilden. Dahinter eine Spiegelnische mit fächerförmiger Bekrönung, durch die sich eine steife, vergoldete Guirlande von tragantartigem Ansehen spannt. Auch der blasse Teppich mit diesem fächerförmigen, aber zum Oval ergänzten Mittelmuster, um das sich ein zertretenes Rosengewinde zieht. Selbst der Kanarienvogel fehlt nicht, und zwar ist sein Käfig aus Messingdraht ein vollkommenes Eirund. Diese Form kommt jetzt gar nicht mehr vor, obgleich ein Ei wohl die natürlichste Form eines Vogelkäfigs sein dürfte. Und neben der Thür hängt der breite Glockenzug, recht im Geburtstagsstil gehalten, es sind lauter Bajazzos und Harlekine darauf gestickt. An sonstigem Wandschmuck finden sich ganze Rahmen voll schwarzer Silhouetten, dann zierliche Bildnisse in den verdünnten Wasserfarben von damals, auch zwei lebensgroße Brustbilder in Oel, denen man die Elternwürde weithin anmerkt, und über dem Kanapee hängt, gleichfalls in echtem Oel, der gute alte Kaiser Franz. Die Sitzmöbel sind heutzutage förmlich beherzigenswert. Ein Lehnstuhl aus der Zeit der Großvaterstühle, mit seinem ganzen sitzgerechten Wesen, ist etwas in seiner Art Musterhaftes. Man beachte alle seine intimen Krümmungen, auch im Holzwerk, und die Finesse in den Verhältnissen. Der violette Bezug ist jedenfalls nicht Herrn Biedermaier anzurechnen; er pflegte solche schießende Stoffe nicht zu verwenden"*).

Aber auch das große Kunstgewerbe des Vormärz hat seither eine ganz andere Beurteilung gefunden als in der historischen Schule unserer Jugendjahre. Im Winter 1901—1902 wurden zu wohlthätigem Zwecke die „Wiener Kunstwanderungen" veranstaltet, die dem Publikum alte und neue Paläste öffneten. Man betrat wundersame Barock-Intérieurs, wie das Schlafzimmer Maria Theresias, das ein Jahrzehnt hindurch in besonderer Werkstatt merkwürdig getreu und vorsichtig restauriert wurde, und das unvergleichliche Goldkabinet im Palast Prinz Eugens (jetzt Finanzministerium), diese üppige goldene Grotte von Ornament, die unter dem Finanzminister von Dunajewski 1889—1890 wieder im alten Glanze auflebte. Man sah Hauptstätten des Wiener Empire, wie den Rittersaal der Hofburg mit seinen förmlichen Alleen von hellgelben Kolossalsäulen und lang niederhängenden, sich unterwegs verdoppelnden Kristallustern, deren rhythmisches Prismengefüge sich unausgesetzt zu regen scheint. Das Palais Auersperg ist ein förmliches Schlachtfeld, wo entzückendes Louis XVI. und ein unerbittliches Empire auf einander stoßen, beide echt wie die Echtheit, ortswüchsig und zeitgerecht. Der kühle Luftzug

*) Kunst und Kunsthandwerk, 1902.

Digitized by Google

des Empire geht namentlich durch den großen Tanzsaal mit seinen schon überlangen Marmorpilastern und dem weißen Reliefffries von Kampfspielen. Solche Säle sind gleichsam auf jene ungeheuren Kristalluster gestimmt, deren farbloses und dennoch farbenfunkelndes Gewimmel die ganze Luft mit einem Sprühregen bunter Reflexe zu erfüllen scheint. In seiner liebenswürdigen wohnlichen Form zeigt sich das Empire im Palais des Unterrichtsministeriums; das richtige Mahagoni-Empire ist insbesondere ein Salon, dessen kunstvolle Nachbildung das Oesterreichische Museum besitzt. Gerade aus diesem ist unser behaglicher Wiener Biedermaier hervorgegangen, mit jenen beiden Typen, einem weiblichen und einem männlichen, die bereits gekennzeichnet wurden.

Besonders lehrreich für Intérieur- und Kunstgewerbeleute sind die Einrichtungen aus den dreißiger und vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts. Heute sehen wir auch diese einst arg mißachteten Arbeiten historischer an und erkennen ihnen große Verdienste zu. Da ist denn die Einrichtung des fürstlich Liechtensteinschen Majoratspalais in der Bankgasse (1836—1846) eine Art Offenbarung. Man bewundert vor allem die superlativische Gediegenheit aller Handwerksleistung, wobei noch zu berücksichtigen, daß sie durchaus von Wiener Kräften, hauptsächlich unter Leistlers Leitung, geschaffen ist. Der Stil ist im ganzen und großen Rokoko, doch mit großer Freiheit verwendet. Dies wurde meist als „stillos" bezeichnet, heute erkennt man darin lieber eine Fähigkeit an, selbst zu denken und die alte Form durch unsere zeitweilige Gefühlsweise neu zu beleben. Der Bibliotheksaal im ersten Stock, ganz in hellem Eichenholz, ist einfach bewunderungswürdig. Der riesige, viereckige Büchertisch ist besonders schön verziert. Die Ornamente sind dem Eichenlaub entlehnt und halb naturalistisch, halb spielend behandelt, wobei technische Schwierigkeiten gar nicht zählen. Hohlliegende, durchbrochene, unterschnittene Formen, freies Gerank, in das man den Finger einhaken kann und das oft, an den Sesseln besonders, wie lebendiges Astwerk fast rustik entlangläuft. An dem Bücherkasten, der eine ganze Längswand bedeckt und in der Mitte durch eine große Spiegelnische mit gewaltiger Pendeluhr unterbrochen ist, laufen die teilenden Pfosten als schlanke Säulenbündel, mit Eichenlaub umwunden, hinan und flackern oben fackelartig mit einem Flamboiement von freiestem Laubornament auf. Besonders reich ist der Rundbogen über dem Spiegel, mit Putten, die das Zifferblatt stützen. Man hat einen Eindruck, wie von phantastischer Spätgotik. Die Säle des zweiten (Haupt-) Stockwerkes sind aber noch viel reicher ausgestattet. Die Seidenstoffe sind Meisterwerke ihrer Zeit. Den originellsten Effekt macht eine pappendeckelstarke weiße Seide mit großen naturalistischen Rosenbouquets in Rot und Grün, einst die bête noire der „Stilreiniger", heute ein reizvolles Kunststück im Zeitgeschmack. Wahre Kolosse sind die goldenen Luster, diese unentwirrbaren Gestrüppe von Ornament, in denen Adler horsten und Engelkinder nisten. Ihnen entsprechen die stockwerkhohen Eckkandelaber, in der Form von Palmen, die ein Baumkorb umgiebt, alles wieder auf das Flamboyanteste — es giebt keinen besseren Ausdruck — stilisiert und überreich ausgesponnen. In einem der Salons steht eine Eck-Etagère aus Mahagoni, die pyramidal bis an die Decke reicht und mit seltenen Porzellanstücken besetzt ist. Dieses Möbel mit seiner japanischen Einteilung und einem überquellenden

Digitized by Google

Formenwerk, das nur mehr im Habitus an Rokokoformen erinnert, ist hochinteressant; desgleichen die zugehörigen Sitzmöbel, deren Holzdetail schon die reine Empfindungsschnitzerei (im Pankokschen Sinne) ist. Man wundert sich heute wirklich, daß solche ungewöhnliche Kraftleistungen eine Zeit lang verkannt werden konnten. Und dieses Gefühl hat man auch im Palais Pallavicini, dem ehemaligen Palais Fries am Josefsplatz, wo einige Hauptmeister des seitherigen Wiener Kunstgewerbes, die Lobmeyr und Hollenbach, ihre jugendlichen Kräfte in Glas und Bronze bewährten. Auch hier sind es ganz besonders die Eckkandelaber des großen Saales, förmliche Denksäulen Ludwig Lobmeyrs, die Staunen erregen, da solche im damaligen Wien seltene Bestellungen ein plötzliches Zusammenraffen von Kräften voraussetzen, die nie zu solchem Zwecke geübt waren. Aber selbst noch aus den fünfziger Jahren sah man ein kleines Prachtstück, das vom Architekten Koch entworfene Boudoir im Palais Auersperg, einen Miniatur-Kuppelraum, dessen Boiserien die Kunstwanderer einfach entzückten.

Diese selbst dem Wiener unbekannten Arbeiten ihres einheimischen Kunstgewerbes seien in solcher Ausführlichkeit behandelt, weil sie „Verkanntes und Verleumdetes“ sind, dem die Zeit endlich gerecht werden will. Als Schlußpunkt dieses Kapitels aber diene der Name Michael Thonet. Er bedeutet das heute allgegenwärtige gebogene Holz. „Wiener Sessel“ erwähnt Maxim Gorki, der neuentdeckte Schilderer russischen Nervenlebens, als Einrichtungsstücke eines Heims an der Wolga. Es sind jedenfalls Sessel aus gebogenem Holze, denn man kann um den Erdball reisen und nie auf einem anderen sitzen, als auf einem solchen Wiener Sessel. Thonet (geb. Boppard 1796, gest. Wien 1870) war ein patriarchalisches Arbeitergenie. Schon 1834 begann er sein Holzbiegen, und wieder einmal war es Metternich, als Besitzer von Johannisberg sein Nachbar, der diesen technischen Fortschritt für Wien anwarb. Die Fabrik in der Mollardgasse wuchs und erhielt viele Ableger in der Provinz. Das Fabrikat eroberte die Weltausstellungen und Weltmärkte, namentlich seit 1860, wo es Thonet gelang, um das Zusammenleimen einzeln gebogener „Schienen“ herumzukommen und das Holz als Ganzes zu biegen. Als er starb, beschäftigte er 4000 Arbeiter, die jährlich 450000 Stück anfertigten. Im Laufe der Zeit fiel diese schablonenhaft gewordene Ware der Geringschätzung anheim, aber sie hat sich neuestens auf die Linie des Tagesgeschmackes zu heben gewußt und der aufgeklärte Aesthetiker errötet nicht mehr, wenn er sich auf ein solches Möbel setzt.

Digitized by Google

14 DAY USE
RETURN TO DESK FROM WHICH BORROWED
LOAN DEPT.
This book is due on the last date stamped below, or on the date to which renewed.
Renewed books are subject to immediate recall.

MAY 3 - 1966 2 5	
APR 30 '66 9 R 00	
JUL 11 1979	
REC. CIR. JUN 12 1979	

LD 21A-60m-10,'65
(F7763s10)476B

General Library
University of California
Berkeley

Digitized by Google

U. C. BERKELEY LIBRARIES
C042212408

Digitized by Google